سلسلة الرسائل الجامعية
(٧)

بناء القصيدة عند علي الجارم

الدكتور
إبراهيم محمد عبد الرحمن

دار اليقين للنشر والتوزيع
المنصورة – ت : ٢٢١١٠٠٣
مساكن الشناوى – سور مسجد التوحيد

كل الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى
١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية

الترقيم الدولي

دار اليقين للنشر والتوزيع
المنصورة - شارع عبد السلام عارف
الكردون الخارجي لسوق الجملة بجوار معارض الشريف
ص. ب. ٤٥٦ المنصورة ٣٥٥١١
هاتف وفاكس : ٢٢٥٥٢٤١ ٠٥٠ - جوال : ١٥٧٥٨٥٢ ٠١٠
المكتبة : مساكن الشناوي - سور مسجد التوحيد - هاتف : ٢٢١١٠٠٣ ٠٥٠
البريد الإلكتروني : elyakeen@hotmail.com

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ رَبَّنَا عَلَيْكَ تَوَكَّلْنَا وَإِلَيْكَ أَنَبْنَا وَإِلَيْكَ ٱلْمَصِيرُ ﴾(١)

(١) الممتحنة: الآية ٤.

أصل هذا الكتـاب رسالة ماجسـتير تقدم بهـا المؤلف إلى قسـم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن بكلية دار العلوم ، جامعة القاهرة .

وقد نوقشـت يوم الثلاثاء الموافق ٢٣ / ٦ / ١٤١٩ هـ - ٢٤ / ٣ / ١٩٩٩ م وأجيزت بتقدير ممتاز.

وقد تكونت لجنة المناقشة من :

١ - الأستاذ الدكتور / عبد الواحد أحمد علام

أستاذ البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن بالكلية (مشرفًا)

٢ - الأستاذ الدكتور / عبد الفتاح محمد عثمان

رئيس قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن بالكلية (مناقشًا)

٣ - الأستاذ الدكتور / عبد الرازق أبو زيد زايد

رئيس قسم اللغة العربية ، كلية الآداب بالمنصورة (مناقشًا)

إهداء

إلى والـدي الكريمـين .. الحنـان الدافـق والعطـاء المتواصل، اللذين أدعـو ا لله أن يرحمهمـا كمـا ربيـاني صغيرًا .

إلى زوجتي الفاضلـة .. رفيقة الحياة التي أرجو ا لله أن يوفقها في دراستها.

إلى إخوتـي الأحبـاب .. الذين أرجـو ا لله أن يكونوا بسبب من العلم النافع .

إبراهيم

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

هذه الدراسة «بناء القصيدة عند على الجارم» محاولة استكشافية لأبرز البنيات الدالة في شعر الجارم[1]. ومصلطح « البنيات» لا يعني مجرد التجزيء والتفكيك لعناصر الكلام المكونة للنص وتجزيئًا وتفكيكًا يذهب بشعريته وألقه الفني، وإنما المقصود عزلها واختبارها في ضوء ما تيسر للباحث من أدوات نظرية أمدته بها حقول معرفية متنوعة: لغوية ونقدية وبلاغية وأسلوبية ودلالية .

وبرغم أن خطة البحث تقوم أساسًا على بيان البنيات التشكيلية والمضمونية والفنية، فإن الباحث تجاوز حدود الوصف والتفسير لهذه البنيات. فراعى السياق المعنوي والدلالي، وأدلى برؤيته ـ على قدر علمه الضئيل ـ في كثير من الظواهر المدروسة.

و لم يكن اختيار هذه البنية أو تلك وإيثارها على غيرها عفو الخاطر، بل جاء نتاج قراءات ونظرات متتابعة في شعر الجارم، ومراقبة العناصر التى تعد مفاتيح للنص الشعري.

ومادة البحث تتكون من ديوان يضم بين دفتيه شعر على الجارم، وهو مطبوع في

(١) هو على محمد صالح عبد الفتاح محمد الجارم، أديب شاعر، لغوى، نحوى، بياني، قصصي، من رجال التربية والتعليم، ولد في رشيد بمصر سنة ١٨٨١م، وتعلم بالقاهرة وانجلترا، وشغل عدة وظائف ،فعمل مفتشًا للغة العربية ووكيلاً لكلية دار العلوم، واختير عضوًا بمجمع اللغة العربية بالقاهرة وبالمجمع العلمي بدمشق، واشترك في لجنة مناهج اللغة العربية، وله عدة تصانيف في الأدب واللغة والنحو والبلاغة وعلم النفس. وقد توفي على الجارم في سنة ١٩٤٩م. راجع في ذلك : خير الدين الزركلي: الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين (دار العلم للملايين، بيروت ـ لبنان، الطبعة السابعة ١٩٨٦م) ٤ / ٢٩٤ . وعمر رضا كحالة: معجم المؤلفين (دار الجيل، بيروت ـ لبنان) ص ٦٦٧ ، ٦٦٨. ومحمد الغزالي حرب: على الجارم باحثًا وأديبًا (دار الفكر العربي، القاهرة) ص ٩ وما بعدها .

مجلد واحد مكون من جزئين، طبعته مكتبة دار الشروق طبعتين: الطبعة الأولى عام ١٤٠٦هـ ـ ١٩٨٦م) ، والطبعة الثانية (١٤١٠هـ ـ ١٩٩٠م) ، وهي الطبعة التي اعتمد عليها البحث أثناء الدراسة[1] .

وقد تناولت دراسات عديدة شعر الجارم، وهذه الدراسات إما دراسات تعاملت مع لنص بمنظورها الخاص عن البيئة ونشأة الشاعر ومراحل حياته المختلفة، وأخذت شواهد شعرية على فروضها ونتائجها، وحاولت إقامة نوع من التوازن الحكيم بين محصلة المعارك المتطرفة التى شنها بعض النقاد على الشاعر وبين الإفراط في الثناء من قبل بعض النقاد الآخرين . وإما دراسات أفاضت في تناول الموضوعات الدينية والقومية والوطنية دون التعرض لطبيعة الشعر وخصائصه الفنية بشكل منهجي منظم.

وغالب هذه الدراسات ينحو نحو الجزئية، فيتناول كل منها جانبًا واحدًا من جوانب هذا الشعر دون النظر إلى باقي الجوانب، وتقوم على الانتقاء والاختيار لبعض النماذج المعضدة لفروضها ونتائجها، ويطغى عليها جانب التفسير الخارجي للنصوص الشعرية دون فسح المجال للدراسة الأدبية المنهجية ، فتبدو أشبه بالمراجعات السريعة التى تحول دون تعرف رؤية الشاعر ورصد أدائه الفني[2] .

ولكن هذا لا ينفى أهمية بعض هذه الدراسات في الكشف عن تجربة الجارم، وإضاءة بعض جوانب شعره، وبخاصة تلك الدراسات التي تناولت الجوانب الفنية كالألفاظ والجديد والقديم في شعره وجوانب من الصورة الشعرية .

ولم يركن البحث إلى هذه الدراسات إلا بقدر ما يخدم القضية المثارة، وهذا الركون

(١) تمت طباعة الديوان طبعة ثالثة في شوال ١٤١٧ هـ – فبراير ١٩٩٧، ونشرته الدار المصرية اللبنانية بالقاهرة.

(٢) من هذه الدراسات: دراسة الدكتور محمد عبد المنعم خاطر: على الجارم حياته وشعره، وهي رسالة ماجستير مودعة مكتبة دار العلوم، وأجيزت عام ١٩٦٦م . ودراسة الأستاذ أحمد الشايب: الجارم الشاعر، طبعة مكتبة النهضة المصرية، عام ١٩٦٧م. ودراسة الأستاذ محمد الغزالي حرب: الجارم باحثًا وأديبًا، طبعة دار الفكر العربي عام ١٩٨٨م. ودراسة الدكتور محمد عبد الحي عبد الباقي: الصورة البيانية في شعر الجارم ، وهي رسالة ماجستير مودعة المكتبة المركزية بجامعة الأزهر، وأجيزت عام ١٩٩٢ .

جـاء ضئيلاً للغايــة، فقد كـان الاعتمـاد في المقـام الأول على النص الشــعري الذي لم يحاول البحث قراءته وقد شبع بأحكام مسبقة عنه .

وقد تبنى البحث منهجًا يؤمن بجدوى الدراسـة النصية التى تلج إلى عالم النصوص؛ لتفكيـك بنياتها، وإبراز العلاقات الدلاليـة المتلاحمـة بين هذه البنيات، سـواء كان ذلك على مستوى البنية السطحية أو البنية العميقة ، مستعينًا في ذلك بمعطيات النقد القديم، ومسـتثمرًا النتائج التى توصلت إليهـا الدراسات الحديثـة، ولكن بقدر مـا يخدمه ويثريه ويضـيء جوانـب النص؛ لأن اعتمــاد إجراء نقـدي واحد للتحليـل ينطوى علـى خطر عظيـم، فهو مدعاة لإهمـال كثير من جوانب النـص والتركيز على جوانب بعينهـا فيه، وهذا يفقد الدراسة تواصلها ويضعف من خصوبتها.

وقد اقتضت دراسة «بنـاء القصيدة عند الجارم» ـ اسـتنادًا إلى هذا المنهج ـ أن يأتى البحث في بابين تسبقهما مقدمة وتليهما خاتمة.

فالمقدمـة تنـاولت الغايـة من الدراســة، والحافز عليهـا، والمنهج المتبـع فيها، وخطـة البحث.

والباب الأول: تنـاول «البناء الهيكلي للقصيدة» الـذي دار حول الإطار الخارجي الذي يضم :

ـ العنوان: طبيعته ، وتوظيفه .

ـ المطلع: طبيعته، وتوظيفه، ومدى تطوره، وعنصر الجدة فيه.

ـ الموضوعـات وطبيعة التجربـة، ومـدى توظيف الموضوع في إبراز التجربـة والتعبير عنها، والتقليدي من الموضوعات والجديد .

ـ الخاتمة وطبيعتها ودورها في بناء القصيدة .

ـ الوحدة في القصيدة، ويبرز من خلال دراستها مدى ترابط أجزاء القصيدة وتسلسلها ، اعتمادها على موضوع واحد، أو أنها تنطوي على أكثر من موضوع .

والباب الثاني: دار حول « مستويات البناء الشعري الفنية» ، وتدرج البحث في تناولها من الأصغر بناءً والأوضح بروزًا إلى الأكبر والأعمق:

ـ فتناول في المستوى الأول: بنية الإيقاع أو موسيقى الشعر، وضمت هذه البنية عدة تشكيلات إيقاعية: الوزن: بنيته ومدى خروجه على العروض الخليلي وعلاقته بالإيقاع العام ودوره في إبراز دلالة النص. ثم القافية: بنيتها ودورها الإيقاعي والدلالي. والتصريع ودوره الإيقاعي والدلالي، وهذا في إطار ما يعرف بالموسيقى الخارجية، أما الموسيقى الداخلية فقد حوت: القيم الإيقاعية للأصوات. والتكرار بألوانه المتنوعة. والموازنة وحسن التقسيم. وفي كل لون من هذا الألوان يبرز البحث الدور الإيقاعي وما ينتج عنه من دور دلالي وجمالي .

ـ وتناول في المستوى الثاني « بنية لغة الشعر» التى ضمت : المعجم الشعري: سماته وخصائصه وتأثره بالتجربة والحقول البارزة منه، ودوره في بناء القصيدة وتشكيل الصورة الشعرية. كما ضمت الظواهر التراثية التى بدت في استدعاء الشاعر للنص القرآني والحديثي والشعري القديم والأحداث التاريخية والشخصيات التراثية، حيث برز دورها في تشكيل بنية النص وإفراز دلالاته، وضمت ـ أيضًا ـ البنى والتراكيب، حيث تناول البحث بنية الجملة ودورها في تشكيل النص، والظواهر الأسلوبية المسهمة في تشكيلها، ومن ثم في تشكيل النص كاملاً، وهي: التقديم والتأخير، والحذف والإضمار، والأساليب الإنشائية: الأمر والاستفهام والنداء، والأساليب الخبرية ودور الأفعال في تشكيل النص .

ـ وتناول في المستوى الثالث «الصورة الشعرية» وظواهرها البارزة التى تعد سمة

خاصة بشعر الجارم ، ووسائل تشكيلها، وأبرز بنياتها المكونة .

وتقسيم البحث على هذا النحو يدل على تبنيه رؤية غير أحادية أو جزئية التصور، فتبدو راصدة لكل الظواهر الشعرية والجمالية في شعر الجارم، حيث إن النص يحتاج إلى قراءة كلية تنتظمه، وتكشفه أمام المتلقى، فالنص عبارة عن مجموعة من العلاقات المعقدة والتنازعات الموجودة على مستويات متعددة، تحتاج إلى قراءة تراعي كل ذلك.

وينتهي البحث بخاتمة تتناول أهم النتائج التى توصل إليها، متبوعة بثبت للمصادر والمراجع وفهارس مفصلة عن الموضوعات .

والله من وراء القصد والهادي إلى سواء السبيل

الباب الأول

البناء الهيكلــي للقصيــدة

البناء الهيكلــي للقصيــدة

مما لاشــك فيـه أن التطـور سُــنة مطردة في الأشــياء، فتتغـير بتغـير ظـروف الحياة وملابسـاتها، والشــعر من الأشـياء التى طـرأ عليها التطور، فمـا من عصـر إلا واعترته بعـض التحولات والتطـورات، قد تكـون واسـعة، وقد تكـون ضيقــة بحســب حجم الظروف والمتغيرات من حوله .

وفي العصر الحديـث، وإبان النهضـة الحديثـة، لجأ شـعراء مدرسـة الإحياء إلى بعث الشعر العربي والعودة به إلى عصوره الزاهرة، فاستلهموا أسلوبه عن طريق تمثل نماذجه الجيدة، فأتت قصائدهم قريبة الشبه بالقصيدة العربية القديمة الزاهرة، ومع هذا التشابه، ونظرًا لدواعي الحيـاة في العصر الحديث، واسـتجابة لسـنن التحول، طرأ على القصيدة الإحيائيـة بعـض التطور وأصابهـا بعـض التجديد؛ وذلك لأن شــكل القصيـدة وبنيتها الداخليـة وعلاقــة أجزائهـا بعضهـا ببعض يعتمـد ـ غالبًا ـ علـى تغـير المضمون، وعلى إحساس الشاعر بأن بناء القصيـدة ووسائل صياغتها والتعبير فيها على النمط القديم لم تعد ملائمة للتعبير عن إحساسه وتجربته؛ ولذلك يحاول إحداث بعض التغييرات في بنية القصيدة الداخليـة، وأحيانـًا في شـكلها الخارجي؛ ليكـون قادرًا على التعبـير عما يريده ويحس به[١] .

وهذا التطور الـذي لحق القصيدة الإحيائية تطـور « في الحدود الجزئية .. التى أدت إلى الاهتمـام بـأجزاء دون الأجـزاء الأخرى، بل إلى إسـقاط بعـض الأجزاء في أحوال كثـيرة، فمن الملاحظ أن الشـــعراء لم يجدوا داعيًـا إلى وصـف الرحلـة إلى الممدوح أو

---

(١) انظر: د. عبد المحسـن طـه بدر: التطور والتجديـد في الشـعر المصري الحديث (الهيئـة المصرية العامـة للكتاب، ١٩٩١م) ص ٢٥٦ .

غيره، فإن ضرورة الانتقال كانت قد انعدمت في هذا العصر انعدامًا تامًّا لتكتل أغلب الشعراء المشهورين في العاصمة، إلى جانب أن الاتصال بالصحراء أصبح مفقودًا كل الفقد ، هذا إلى جانب أن الحديث عن الجمل والناقة في هذا العصر كان أمرًا يدعو إلى السخرية[1]، كما أهملوا المقدمة الطللية إلا بقدر ما يخدم التجربة أو استدعاء الطلل بوصفه رمزًا يسقط على الواقع المعاصر، حتى المقدمة الغزلية التى لم يقف الشعراء منها موقف الرفض فإنهم لم يستخدموها بصورة دائمة أو بدرجات متساوية .

وكما لحق التطور مطالع القصائد لحق ـ أيضًا ـ الموضوعات والأغراض، فإلى جانب الموضوعات والأغراض القديمة (المدح، الرثاء، الغزل، الوصف ..) برزت موضوعات جديدة لم تكن شائعة في الشعر العربي القديم كالشعر الوطني والقومي والاجتماعي.

وإذا كان التطور قد أصاب القصيدة الإحيائية في أجزائها (المطالع، والموضوعات) فإنه كذلك أصابها في بنائها الكلي، حيث وجدت بعض القصائد تقوم على وحدة الموضوع، على عكس الشائع عن القصيدة القديمة .

وفي محاولة استكشافية للبنية الهيكلية لقصيدة الجارم ومكوناتها، والتطور الذي لحقها ـ نقوم بعملية تفكيك لعناصرها التكوينية (العنوان، المطلع، الموضوعات، الخاتمة) يعقبها رد فعل تجميعي يتمثل في دراسة الوحدة التى تربط هذه المكونات وتجمعها في نسق معين .

وقبل القيام بهذه المحاولة تجدر الإشارة إلى ما تتسم به قصيدة الجارم ـ في مجملها ـ من طول، حتى إن بعضها بلغ مائة بيت ، مثل قصيدة «اللغة العربية» (٢ / ٣٢٧)[2]، وهذا الطول «يحتاج إلى قدرة على النظم، مع تطويع لقافية تستمر استمرار أبياتها،

(١) انظر: د. عبد المحسن طه بدر: التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث ص ٢٥٨ .

(٢) اكتفى الباحث ـ عند الإحالة على ديوان الجارم ـ بالإشارة إلى رقم الجزء والصفحة في المتن، وهذا هو المتبع في جميع الرسالة، و لم يذكر رقم الجزء والصفحة في الحاشية إلا عند اقتباس نص شعري أو عند الحاجة إلى ذلك.

وتفرغ وأناة؛ لإخراج عمل يتسم بالجودة»[1] .

ويمكن تقسيم أشعار الجارم ـ بحسب عدد أبياتها ـ إلى قصائد ومقطوعات، والقصيدة ما زادت عن ستة أبيات، والمقطوعة ستة أبيات فما دون ذلك[2] .

وأغلب مقطوعات الجارم جاء مرتجلاً، عبر بها عن أحداث عابرة، جذبت انتباهه، يلمح قارئها في بعضها مسحة تجديد، وتعلوها النبرة الذاتية، ومنها : « يوم عبوس» (١/ ٢٣٦) و«رضا اليأس» (٢/ ٤٩٨) .

ونود الآن تعرف البنية الهيكلية وعناصرها المكونة لقصيدة الجارم وإبراز مدى التطور الذي لحقها على يديه ، وتجلية الترابط والوحدة بين هذه العناصر.

---

(١) د/ حسن إسماعيل عبد الغني: ظاهرة الكدية في الأدب العربي (مكتبة الزهراء، القاهرة ١٤١١هـ ـ ١٩٩١م) .

(٢) راجع في هذا : ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: الشيخ محمد محيي الدين عبد الحميد (دار الجيل ، بيروت ـ لبنان) ١ / ١٨٨ .

عنـوان القصـيدة

العنوان أول مـا يلقاه القـارئ من العمـل الأدبي، وهو الإشــارة الأولى التى يطلقها الشـاعر أو الكـاتب، وهو يظل معـه مـا دام مشــغولاً بعملـه الأدبي، وهو «في الشـعر المعاصر يعد مدخلاً فنيًّا لعالم القصيدة»[١] .

والمبدع قـد يغير العنوان أكثر من مرة، فهو لا يأخذ صورته النهائية إلا عندما تجرى السطور مـن قلم الكاتب أو تنثال الأبيات من خيـال الشاعر، فعندئذٍ يكون العنوان قد استقر، ومعنى ذلك أن العنوان ذو صلـة عضوية بالقصيدة، وبالعمل الأدبي عمومًا[٢]، بـل إنه يعبر عن مضمـون القصيدة، ويعد محورًا لها ترتكز عليـه، وتدور حوله أفكارها، ونقطة انطلاق الشاعر إلى عالمها .

ويدل هـذا على أهميـة العنـوان بوصفـه مدخلاً فنيًّـا لدراســة القصيـدة، يسـهم في تحليلها، وكشـف بعض دلالاتهـا، لأنـه يَرْفِد البـاحث أو الناقد بالمعطيـات الأولية التى تضع قدمه على أول الطريق في تحليله .

ومما هو معلوم أن الشعراء القدماء لم يعتادوا وضع عناوين لقصائدهم، لكن الشعراء المحدثين ـ وبخاصـة الرومانسـيون ـ وَلِعوا بوضـع عناوين لهـا، وقد وضع الجـارم عناوين لجميع قصائده، وهي تتوزع إحصائيًّا على النحو الآتي:

---

(١) د/ صـابر عبد الدايـم: التجربـة الإبداعيـة في ضـوء النقد الحديث (مكتبــة الخـانجي، القـاهرة، الطبعـة الثالثـة، ١٤١٠هـ ـ ١٩٩٠م) ص ٥٦ .

(٢) انظر: د. شـكري عياد: مدخل إلى علم الأسـلوب (مكتبـة أصدقاء الكتـاب، الجيزة، الطبعـة الثالثة) ص ٥٨. وانظر أيضًا: د. محمد شفيع الدين السيد: تجارب في نقد الشعر (مكتبة الشباب، الطبعة الثانية، ١٩٩٠م) ص ١٨٤.

ـ عناوين مباشرة : مائة واثنا عشر عنوانًا بنسبة ٨٤,٢٪ تقريبًا .

ـ عناوين تحمل السمة المجازية : ستة عشر عنوانًا بنسبة ١٢٪ تقريبًا .

ـ عناوين ذات طبيعة ازدواجية : خمسة عناوين بنسبة ٣,٨٪ تقريبًا .

وهذا التتابع يكشف عن ميل الجارم إلى الوضوح والمباشرة، فجاء هذا منعكسًا على عنوانه، فعنوانه واضح لا غرابة فيه، يصل في بعض الأحيان ـ لدرجة وضوحه ـ أنه يكشف عن موضوع القصيدة قبل قراءتها ، وهذا الوضوح وتلك المباشرة يتضحان جليًّا في العناوين المباشرة التى تمثل ما يقرب من تسعة أعشار عناوين قصائد الديوان ومقطوعاته، بل إن بعض العناوين ذات الطبيعة المجازية والازدواجية تحمل سمة الوضوح والمباشرة ، فبمجرد قراءتها تسفر عن موضوع القصيدة، وتكشف عن مضمونها.

وقارئ ديوان الجارم تتبدى لـه هذه الحقيقة واضحة جلية، فمثلاً قصيدته «فلسطين» التى استهلها بقوله :

تَـــأَلَّقَ النَّصْــرُ فَـــاهْتَزَّتْ عَوَالِينَـــا وَاسْـتَقْبَلَتْ مَوْكِبَ الْبُشْـرَى قَوَافِينَا(١)

يعبر فيها العنوان «فلسطين» عن الموضوع وعن مضمون التجربة القاسية التى عاناها الشاعر؛ فموضوع القصيدة يدور حول محنة فلسطين وما ابتليت به من الاحتلال اليهودي الصهيوني الغادر؛ مما حرك في نفس الشاعر كوامن الحزن والأسى والرغبة في خلاص فلسطين .

ويصف الجارم بعد هذا المطلع الجيش المصري وجنوده الذين حققوا انتصارات رائعة على أرض فلسطين حتى وصلوا إلى تل أبيب، فتدخلت أمريكا وفرضت الهدنة على الجانبين، فيقول:

---

(١) الديوان ٢/ ٢٨٦ .

نَفْسِي فِدَى الْفَارس الْمِصْرِيِّ إنْ خَطَرتْ ... بـــهِ الْمَواكِبُ أوْ خَـــاضَ الْمَيَادِينَـــا
تَلْقَــاهُ فِي السِّـــلْمِ مَـاءً رَقَّ سَلْسَـــلُهُ ... وَفِـي الحُرُوبِ إذَا مَـــا ثـــارَ أَتُّونَـــا
يَـرَى الدِّمـاءَ عَقِيقًــا سَـــالَ جَـامِدُهُ ... وَيَحْسَـــبُ النَّقْعَ فِيها مِسْـــكَ دَارينَـا
مَــا بَيْنَ «عَمْرٍو» و«مِينَــا» زَانَـهُ نَسَـبٌ ... فَمَــنْ كآبَائِــــهِ عُرْبًـــا فَرَاعِينَـــا؟[١]

يعدد الشاعر أوصاف الجندي المصري، ويصف حاله في السلم والحرب، ويستعين في الكشف عن هذه الأوصاف وبيانها بالعديد من المفردات والتراكيب والصور والتقنيات، وهي أوصاف قد يظن القارئ المتعجل أنها تبتعد عن موضوع القصيدة الذي يدور حول «فلسطين»، بيد أن الذي يقرأ القصيدة في ضوء الجو النفسي والشعوري والمقام الذي قيلت فيه يعلم أن الحديث عن الجندي المصري متصل اتصالاً وثيقًا بالموضوع، فقد قيلت عندما دخل الجيش المصري فلسطين عام ١٩٤٨م.

بعد هذا الحديث الذي يعد توطئة ومدخلاً إلى الحديث عن فلسطين يتطرق الشاعر إلى الحديث عن اليهود، فيسخر منهم سخرية لاذعة، ويدهش لاحتلالهم «فلسطين»:

أَلَيْـسَ مِـنْ أحْجيَـــاتِ الدَّهْـرِ قُـــبَّرَةٌ ... رَعْنَـاءُ تَزْحَـمُ فِـي الوكْـرِ الشَّـــواهِينَا؟
وَتَائِـــــةٌ مَـــا لَـــــهُ دَارٌ وَلا وَطَـنٌ ... يَسْـــطُو عَلَى دَارنَـا قَسْــرًا وَيُقْصِينَــا
فَيَــا جبَــالُ اقْذِفِـي الأحْجَــارَ مِـنْ حُمَمٍ ... وَيَـا سَـــمَاءُ امْطِري مُهْلاً وَغِسْــلِينَا
وَيَـــا كَوَاكِـبُ آنَ الرَّجْـمُ فَـــانْطَلِقِي ... مَـا أنْـتِ، إنْ أنْتِ لَـمْ تَـرمْ الشَّـــيَاطِينَا
وَيَـا بحَــارُ اجْعَلِي المَــاءَ الأُجَـاجَ دَمًـا ... إذَا عَلَـتْ رَايَـــــةٌ يَوْمًـــا لِصُهْيُونَـــا
العَهْـــدُ عِنْدَهُـــمُ خُلْـــفٌ وَمَجْحَـــدَةٌ ... فَمَــــــا رَأيْنَـــــاهُمُ إلا مُرَائِينَــــــا
مَـا ذَلِـكَ السُّـــمُّ فِـي الآبَـار؟ وَيْلَكُمُ! ... وَمَـنْ نُحَــــاربُ؟ جُنْـدًا أمْ ثَعَابِينَـــا؟[٢]

---

(١) الديوان ٢/ ٢٨٦ .

(٢) السابق ٢/ ٢٨٧، ٢٨٨ .

يرسم الجارم في الأبيات صورة شائهة لبني صهيون، ويستعين في توضيحها بعدة تقنيات: فيستخدم أسلوب الاستفهام الذي ينم عن الدهش، مستمدًا من عناصر الطبيعة ما يكشف عن السخرية، حيث وصمهم بأنهم «قبرة» وهو نوع من الطيور صغير أحمق، على حين وسم العرب بـ «الشواهين» وهي الصقور المدربة على الصيد، كما اتخذ من تاريخهم ذريعة للسخرية بهم ، فقد كانوا بدون وطن، مشتتين الشمل، مفرقين الجمع في كل أنحاء العالم، كما اعتمد على تشخيص عناصر الطبيعة والاستدعاء القرآني في الكشف عن غضبه الحانق على اليهود ، بل إنه يستخدم أسلوب الذم بما يشبه المدح، وذلك أنكى في السخرية، حيث يقول واصفًا دولتهم وقوانينها:

لَهَا قَوَانِينُ مِنْ عَدْلٍ وَمَرْحَمَةٍ   قَدْ نَفَّذُوا بَعْضَهَا فِي «دَيْرِ يَاسِينَا»

ويتدرج الجارم حتى يصل إلى الحديث عن فلسطين، والواجب نحوها، وتاريخها ومجدها، مذكرًا بمعركة «حطين» التى وقعت على أرضها، من أجل تحريرها، ويهيب بأبناء العروبة أن يهبوا لاستنقاذها وتخليصها من أيدي اليهود، إلى أن يعود في النهاية إلى الحديث عن الجيش المصري، ليختم بذلك القصيدة .

فالظاهر للقارئ ـ من خلال استعراض القصيدة ـ أنها تشتمل على عدة موضوعات، ولكن الأمر على العكس من هذا، فإن خيوطًا تتغلغل داخل النسيج الشعري تربط بين أجزائها، ومناسبة القصيدة والجو النفسي والشعوري يعضدان ذلك، ويقويان القول: إن القصيدة موضوعها واحد .

وعلى الرغم من وضوح العنوان عند الجارم ومباشرته فإن الأمر لم يخل من وجود بعض العمق، وهذا يظهر بوضوح في العنوان ذي الطبيعة المجازية أو الازدواجية، فالعنوان ذو الطبيعة المجازية يكشف ـ أحيانًا ـ عن نظرة عميقة ـ من جانب الشاعر ـ

للأمور، بـل عن تجربة شعرية عميقـة ينفذ من خلالها إلى بواطن الأمور، على الرغم من أنهـا تجربـة حقيقيـة عايشـها الشـاعر، ومن هذه العنـاوين «ضحك القدر» (١/ ٧٧)، «يوم عبوس» (١/ ٢٣٦)، و«نصل الموت» (١/ ٢٤٠)، و«حنين طائر» (٢/ ٣٣٦).

فالعنوان «ضحـك القدر» يكشف عـن نظرة عميقة متأملـة، ولا يمكن أن نستشف منــه موضوع القصيـدة، إذ يحتمـل العنوان عـدة توجيهـات، ولكـن بعد قـراءة أبيـات المقطوعة يتكشـف لنا أنه يعـبر عن مفارقات الحيـاة التي تصدر عن القدر الذي لا يعبأ بأي شيء، فالضحك هنا ضحك سخرية واستهتار .

يقول الجارم :

أبْصَـرْتُ أعْمَـى فِـي الضَّبَـابِ بلَنْـدَن يَمْشِـي فَـلا يَشْـكُو وَلايَتَـأَوَّهُ
فَأَتَـاهُ يَسْـأَلُهُ الهِدَايَـةَ مُبْصِـرٌ حَـيْرَانُ يَخْبِـطُ فِي الظَّـلام وَيَعْمَـهُ
فَاقْتَـادَهُ الأَعْمَـى فَسَـارَ وَرَاءَهُ أنَّـى تَوَجَّـهَ خَطْـوُهُ يَتَوَجَّـهُ
وَهُنَـا بَـدَا القَـدَرُ الْمُعَرْبِـدُ ضَاحِكًـا وَمَضَـى الضَّبَـابُ وَلا يَـزَالُ يُقَهْقِـهُ

أمـا العنوان ذو الطبيعة المزدوجة فيبدو ـ أحيانًا ـ غريبًا ، وتنبع غرابته من الجمع بين المتناقضات، ومن هـذه العناوين : « الحب والحرب» (١/ ٤٥)، و«صديق عدو وعدو صديق» (٢/ ٥٠٣) .

فـالعنوان « الحب والحرب» يحمل دلالات، أهمهـا: ميل الشـاعر إلى الحب ونفوره مـن الحـرب، وهـذا المعنى هـو المتبـادر إلى الذهـن بمجـرد قراءة العنـوان، ولكـن قراءة القصيـدة تكشــف عن أن «الحـب» ـ وهو الشــق الأول مـن العنوان ومـن موضوع القصيدة ـ لا يدور في إطـار هذا المفهوم، بل إنـه لا يعبر عن المعنى الجميل الذي يوحى بـه معنـى « الحب»، فهـو يتشـبع بـالجو النفسـي والشـعوري الذي يبعثـه الشـق

الثاني«الحرب» ، جو الأسى والحزن والألم، فالشق الأول « الحب» ـ في الحقيقة ـ يمثل حربًا من نوع خاص، فترى الجارم في هذا الشق يصور حالته مع محبوبته التى هجرته، فيستهل القصيدة بذلك الاستهلال الذي يكشف عن حرب غير متكافئة فيها كفة المحبوبة هي الراجحة :

مَـــا لِي فُتِنْـتُ بلَحْظِـكِ الْفَتَّـاكِ ... وَسَـــلَوْتُ كُـلَّ مَلِيحَـةٍ إلاَّكِ؟
يُسْـــرَاكِ قَدْ مَلَكَـتْ زِمَـامَ صَبَـابَتِي ... وَمَضَلَّتِـي وَهُـدَاي فِـي يُمْنَـاكِ
فَـإِذَا وَصَلـتِ، فَكُـلُّ شَـيْءٍ بَاسِـمٌ ... وَإِذَا هَجَـرْتِ، فَكُـلُّ شَـيْءٍ بَـاكي
هَـذَا دَمِـي فِـي وَجْنَتَيْـكِ عَرَفْتُـهُ ... لاَ تَسْـتَطِيعُ جُحُـودَهُ عَيْنَـاكِ(١)

فالبداية ـ كما هو واضح ـ تعطي دلالات الحرب، من حيث الفتك والإهلاك، ومن حيث الدماء التى تبعث على الحزن والبكاء، فقد استخدم الشاعر مفردات (الفتاك، باكي، دمي) التى تشيع جوًّا من الحزن، ومفردات (يسراك، ملكت، مضلتي، هداي، يمناك، هجرت) التي تفيد القهر والسيطرة والتملك من طرف والعجز والخضوع من طرف مقابل، كذلك استخدام المتضادات التى توحي بجو من الصراع (يسراك ويمناك، مضلتى وهداي، وصلت وهجرت، باسم وباكي) كل هذا يجعلنا أمام حرب مشتعل أُوارها؛ ولذلك يربط الجارم بين هذا القسم والقسم الثاني؛ فيصور حالته مع حبيبته القاسية بحالة الكون الذي يعج بالمعارك والمشاكسات من عهد آدم:

عَطَفَتْ عَلَـيَّ النَّـيِّرَاتُ وَسَـاءَلَتْ ... مَذْعُـورَةً قَمَـرَ السَّـمَاءِ أخَـاكِ
قَـالَتْ نَـرَى شَـبْحًا يَـرُوحُ وَيَغْتَدِي ... وَيَبُـثُّ فِي الأَكـوَانِ لَوْعَـةَ شَـاكِي
أنَّـاتُ مَجْـرُوح يُعَـالِجُ سَـهْمَهُ ... وَزَفِـيرُ مِأْسُـور بغَـيْرِ فَكَـاكِ

---

(١) الديوان ١ / ٤٥ .

يَقْضِي سَــوَادَ اللَّيْـلِ غَـيْرَ مُوَسَّـدٍ   عَيْـنٌ مُسَـــهَّدَةٌ، وَقَلْـبٌ ذَاكِـي
حَتَّـى إِذَا مَـا الصُّبْـحُ جَـرَّدَ نَصْلَــهُ   أَلْفَيْتَـــهُ جِسْـــمًا بِغَـيْرِ حَـرَاكِ
إِنَّــا نَكَـادُ، أَسًــى عَلَيْـهِ وَرَحْمَـةً   لِشَــبَابِهِ، نَهْـوِي مِـنَ الأَفْـلاَكِ
مِـنْ عَهْـدِ قَــابِيلٍ وَلَيْـسَ أَمَامَنَـا   فِي الأَرْضِ غَـيْرُ تَشَــاكُسٍ وَعِـرَاكِ
مَـا بَيْـنَ فَاتِكَــةٍ تَصُـولُ بِقَدِّهَـا   وَفَتًـى يَصُـولُ بِرُمْحِــهِ فَتَّــاكِ

ينطلق بعد هذا التخلص إلى الحديث عن الحرب:

يَـا أَرْضُ وَيْحَـكِ قَدْ رَوِيـتِ فَأَسْـئِرِي   وَكَفَـاكِ مِنْ تِلْـكَ الدِّمَـاءِ كَفَـاكِ[1]

وظني أن العنوان على هيئته السالفة يعبر عن الموضوع من حيث بناؤه الشكلي؛ لأن القصيدة تشتمل على عنصرَيْ الغزل والحرب، ولكن من الناحية الشعورية والنفسية على العكس من ذلك، فالوحدة الشعورية والنفسية واحدة في أبيات القصيدة كلها.

ولعل من العناوين التى تلفت النظر عنوان « حنين طائر» (٢/ ٣٣٦)، فهذا العنوان يعبر عن حالة الشاعر وشوقه إلى حياته التى عاشها في أوربا، والذي يقرأ القصيدة بتأمل يعلم أن الطائر الذي يتحدث عنه الشاعر ما هو إلا الشاعر ذاته، وهذه القصيدة فيها ومضات رومانسية ورمزية .

وبعامة، فالعنوان في قصائد الجارم عنوان مباشر لا غرابة فيه، فأغلبه مقتبس من الواقع، فهو تارة يحمل اسم مدينة أو شخص، وتارة يحمل اسم مناسبة من المناسبات أو مكان من الأمكنة . وقد جاء ـ في مجمله ـ معبرًا عن موضوع القصيدة؛ ومن ثم «يشكل مدخلاً ضروريًا للنص، إنه تحديد لاتجاه القراءة ورسم لاحتمال المعنى .. سعى الشاعر ـ في أكثر الأحيان ـ إلى أن يكون .. تفسيريًّا : يجسد معنى القصيدة أو

(١) الديوان ١/ ٤٦ .

يختصر حكمتها»[1] .

على أن هنـاك بعض القصـائد جـاء عنوانهـا غـير صـالح صلاحيـة تامـة للتعبـير عن الموضوع، وخصوصًا في القصائد التى تتعدد فيها الأغراض، مثل قصيدة «ذكرى قاسم أمـين» (١/ ١١٠) و«وفـاء صـديق» (١/ ١٩٩) و« إلى روح داود بركـات» (١/ ٢٠٧) .

بل هناك بعض القصـائد جاء عنوانهـا غير دقيق، ومن ذلك «الدعوة إلى الوئام» (١/١٥٨) ، فهذا العنوان لا يعبر عن موضوع القصيدة الحقيقي (مدح سعد زغلول) ، فحقـه أن يكون «الإشـادة بسـعد » مثلاً؛ لأن الحديث عن الوئـام جاء عرضًـا مرتبطًا بمدحه لسعد .

(١) د/ على جعفر العلاق: الشعر والتلقي ـ دراسـات نقدية (دار الشـروق ـ عمان ـ الأردن، ورام ا لله ـ فلسطين، الطبعة الأولى ١٩٩٧م) ص ٨٥ .

مطـلع القصـيدة

الـذي يردد النظـر في كتب النقـد القديم يجد أن النقــاد القدمـاء قد نوهـوا ببراعـة المطلع، واسـتجادوا الابتداء الجيد، واسـتقبحوا الاستهلال الرديء، وضربـوا أمثلة شتى للجيد والرديء[1] بـل إنهم حبذوا أن يكون مطلـع القصيدة دالاً على الغرض المقصود من الكلام[2] .

ومعلوم أن شــكل القصيدة العربيـة القديمـة ينقســم ـ غالبًا ـ إلى عـدة أقسـام، يبدأ الشاعر فيها بوصف الأطلال أو الغزال أو وصف الخمر، ثم يصف رحلته إلى ممدوحه، ثم ينقلب إلى الغرض الأصلي .

وإذا كان الحال هكذا في القصيدة العربيـة القديمة، فإن الأمر قد اختلف في القصيدة الحديثـة بعض الشــيء، فبقيت المقدمـة في بعض الأحيـان لم تفقد دورهـا التقليدي من حيث هي قنـاع رمزي يلوذ بـه الشــاعر بغيـة إيقاظ مـوروث صوري يلتقي لديـه هو والمتذوق على سـواء، وفي بعض الأحيـان تلاشت هذه المقدمـة . فـ «جمهرة وفيرة من قصـائد الشـعر الحديث لم تعد حريصـة على الاسـتهلال بما كـانت تسـتهل به القصيدة القديمة من عناصر طلليـة أو غزلية؛ بحكم أنها أضحت تتعامل مع التجربة الشعرية دون وسـائط ، ثم باعتبار أن هذه التجربة غدت ذاتيـة في مجملها، وإن توسلت لإخفاء هذه الذاتيـة بموضوعية الصور والرموز الشـعرية، ومن ثم لم تعد بهـا حاجة إلى التركيز على

(١) انظر: ابن طباطبا العلوي: عيـار الشعر، تحقيـق: الدكتور محمد زغلول سـلام (منشأة المعـارف، الإسكندرية، ١٩٨٠م) ص ١٤٣ وما بعدها ، وأبـا هلال العسكري: الصناعتين ـ الكتابة والشـعر، حققه وضبط نصه: الدكتور مفيد قميحـة (دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان) ص ٤٨٩ ، وابن رشـيق: العمدة ، تحقيق: الشيخ محمد محيى الدين عبـد الحميد ١ / ٢٢٥، وضيـاء الديـن بن الأثـير: المثـل السـائر في أدب الكـاتب والشــاعر، تحقيق وتعليق الدكتورين: أحمد الحوفي وبدوي طبانة (نهضة مصر، القاهرة) ٣ / ٩٦ .

(٢) انظر: ابن الأثير: المثل الثائر ٣ / ٩٦ .

مقدمات تحمل طابع البث الذاتي بعد أن أصبحت القصيدة برمتها تنأى عن الصيغة الغيرية في اختيار المادة الشعرية وتشكيلها ، وتحتكم إلى منطق الذات وحريتها في انتقاء التجربة وترتيب عناصرها الإبداعية(١) .

وليس معنى هذا ـ على صحته ـ أن المقدمة التقليدية بمفهومها القديم اختفت من القصيدة الحديثة، بل وجدت اجتهادات من بعض الشعراء في إعادة إحياء المقدمة التقليدية بما يحقق دلالتها التراثية الرمزية، فالمقدمات الغزلية ـ مثلاً ـ لم يقف منها الشعراء موقف الرفض، غير أنهم لم يستخدموها بصورة دائمة أو بدرجات متساوية، بل إنهم ـ أحيانًا ـ استبدلوا بها مقدمات غزلية من نوع آخر، كأن يتغزل الشاعر في شعره أو شيء آخر بدلاً من أن يتغزل في أنثى، وسنرى ذلك عند الجارم فيما بعد .

والجارم قد اتخذ من المقدمة ـ أحيانًا ـ إطارًا ذاتيًّا ، مصدره نفس المبدع، لكنه في التحليل الأخير مشترك وجماعي من حيث عموم الإحساس به بحكم ما ركب في طبيعة البشر من نزعات الشعور وكوامن العاطفة، ثم هو موضوعي؛ لأن الشاعر يقدمه عبر صورة فنية قادرة على الإثارة والإقناع ، «صورة لا تقتصر على فردية الشاعر وخصوصية ما يشير إليه من دمن وأطلال .. بل تتجاوز ذلك .. إلى حيث تضحى معادلاً شعريًّا لنزوع الشاعر والمتلقي معًا إلى التماس أرض من التقاليد الصياغية المشتركة، وإلى هذه التقاليد تميل القلوب وتنصرف الوجوه»(٢) .

والجارم من الشعراء الذين لم يلتزموا المقدمة في كل قصائدهم، فتارة يقدم لموضوعه، وتارة يلج إليه مباشرة، كما أنه لم يلتزم نمط المقدمة القديمة إلا في حدود ضيقة ، وحتى في هذه الحدود أصاب المقدمة تطور ولحقها تجديد.

وللكشف عن طبيعة المطلع ومدى تطوره لدى الجارم نقف عند المحورين الآتيين:الأول ، طبيعة المطلع. والثاني: توظيف هذا المطلع .

---

(١) د/ محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية (دار المعارف ، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م) ص ٨٤ ، ٨٥ .

(٢) السابق، ص ٨٤ .

المحور الأول: طبيعة المطلع عند الجارم:

القارئ لشعر الجارم يجد أن مطلع القصيدة يأتى إما مباشرًا يطرق به الموضوع مباشرة، وإما قصيرًا لا يتجاوز خمسة أبيات، ويتصل اتصالاً وثيقًا بموضوع القصيدة من حيث: الجو النفسي والشعوري الواحد، والخيوط الرابطة التى تتغلغل في نسيجه الشعري، وقد يأتى المطلع طويلاً نتلمس فيه سمات مطلع القصيدة العربية القديمة، والإحصاء الآتي يكشف عن هذا التتابع:

- المطالع المباشرة: ثمان وتسعون قصيدة بنسبة ٧٣,٧ ٪ تقريبًا .
- المطالع الطويلة: إحدى وعشرون قصيدة بنسبة ١٥,٨٪ تقريبًا .
- المطالع القصيرة: أربع عشرة قصيدة بنسبة ١٠,٥٪ تقريبًا .

ويتضح من الإحصاء أن المطلع المباشر قريبًا من ثلاثة أرباع قصائد الجارم، بل إن المطلع القصير الذي لا يتجاوز خمسة أبيات ويتصل اتصالاً وثيقًا بموضوع القصيدة، يمكن عده ـ مع بعض التجوز ـ من المطالع المباشرة .

وعلى هذا فجل قصائد الجارم مطالعها تتصل بموضوع القصيدة، بل هي جزء منه، وهذا يكشف عن عدم اهتمام الجارم بالمقدمة التقليدية ، وهو بذلك يحقق المقولة القائلة: « إن جمهرة وفيرة من الشعر الحديث لم تعد حريصة على الاستهلال بما كانت تستهل به القصيدة القديمة من عناصر طللية أو غزلية»[1] . ولعل مرجع ذلك إلى تعامل الجارم مع التجربة الشعرية مباشرة دون وسائط، كما أن طبيعة التجربة وطبيعة التطور فرضا عليه الدخول إلى الموضوع مباشرة، كما في شعر الرثاء والشعر

(١) د/ محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية، ص ٨٤.

الاجتماعي[١] ، وكما في المقطوعات الشعرية التى لا تحتمل مقدمة[٢] .

وعمومًا، فإن الجارم غلب عليه طابع شعراء عصره في تخليهم عن المقدمة التقليدية، وولوجهم إلى موضوع القصيدة مباشرة دون أية مقدمات.

ومن المطالع المباشرة التى يطرق فيها الجارم موضوع القصيدة مباشرة، مطلع قصيدته «رشيد» :

جَـدِّدِي يَـا رَشِـيدُ لِلحُبِّ عَهْدًا حَسْـبُنَا حَسْـبُنَا مِطَـالاً وَصَدًّا[٣]

ومطلع قصيده «بغداد» :

بَغْـدَادُ يَـا بَلَـدَ الرَّشِـيدِ! وَمَنَـارَةَ الْمَجْـدِ التَّلِيـدِ[٤]

فالشاعر يدلِف إلى موضوع القصيدة عن طريق تكرار العنوان في أول بيت من أبيات القصيدتين.

وقد جاءت قصائد متعددة على هذا المنوال[٥].

ويُلاحظُ على مثل هذه المطالع أنها تعبر عن مضمون القصيدة قبل قراءتها، فإذا شرع القارئ في قراءته للقصيدة فإنما هو يقرأ تفصيلات المضمون الذي نَمَّ عنه المطلع.

وهناك نوع آخر من المطالع المباشرة، وهو المطلع الذي يلج به الجارم موضوع

---

(١) انظر: الديوان: قصيدة «الأعمى» ١/ ٥٥، وقصيدة «رثاء زعيم» ١/ ١٢٦ ، وقصيدة «رثاء عاطف» ٢/ ٤٦١، وغيرها .

(٢) انظر السابق: مقطوعة «صومان» ١/ ١٧٩ ، ومقطوعة «من أخبر الجمل؟» ٢/ ٤٧٣، وغيرها.

(٣) السابق ١ / ٤٩ .

(٤) السابق ١ / ١٧٢ .

(٥) انظر على سبيل المثال السابق: قصيدة «يا أبا الأمة» ١/ ٢٥١، و«مصيف رشيد» ٢/ ٣٠٧ و«قبر حفنى» ٢/ ٣٢٠، وغيرها .

قصيدته دون أن يكرر العنوان، من ذلك قصيدته «من شاعر إلى شاعر» التي قالها في حفل تكريم شوقي بمناسبة توليه إمارة الشعر، ومطلعها:

وَقفْتَ تُجَدِّدُ آثارَهَا وَتُنْشِرُ لِلْعُرْبِ أشْعَارَهَا
وَتُرْجِعُ بَغْدَادَ بَعْدَ الْفَنَاءِ تُحَدِّثُ لِلنَّاسِ أخْبَارَهَا
وَتَبْعَثُ حَسَّانَ مِنْ رَمْسِهِ وَتُحْيِي عُكَاظَ وَسُمَّارَهَا[1]

فنجد أن الشاعر يتوجه إلى ممدوحه مباشرة ودون أي تمهيد، مستخدمًا في ذلك ضمير المخاطب (التاء) المتصل بالفعل الماضي الدال على الممدوح (أحمد شوقي).

وعلى هذا النحو جاءت قصائد كثيرة في شعر الجارم[2] .

وبهذا يسخر الجارم المطلع المباشر بنوعيه لِيَنْمي عن موضوع القصيدة ويعبر عن مضمونها، إما بتكرار العنوان أو الدخول إلى الموضوع دون مقدمات.

أما القصائد ذات المطلع القصير[3]، فقد جاء المطلع مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بموضوع قصيدته، حيث تتغلغل فيه مجموعة الخيوط الشعرية الدقيقة تارة، والواضحة تارة أخرى، تربط بينه وبين الموضوع، وهذا النوع ـ كما يكشف الإحصاء ـ قليل، بل يمكن ـ كما قلنا ـ عده من المطلع المباشر.

ومن القصائد التي جاءت مطالعها قصيرة قصيدة «أفول نجمين» التي يرثي فيها الجارم الطيارين المصريين اللذين احترقت بهما الطائرة في أجواء فرنسا أثناء توجههما

(١) الديوان ١/ ٩٠ .

(٢) انظر مثلاً السابق: قصيدة «وصية» ١/ ١٠٨ ، و«رثاء زعيم» ١/ ١٢٦ و «الحب» ٢/ ٣٠٤، و «الشريد» ٢/ ٣١٤، و «باريس» ٢/ ٥٣٥ ، وغيرها .

(٣) والمطلع القصير ـ كما سبق أن أشرنا ـ هو الذي لا يتجاوز خمسة أبيات، ويتصل اتصالاً وثيقًا بموضوع القصيدة، من حيث : الجو النفسي ، ومجموعة الخيوط تربطه بهذا الموضوع وتشي به، ولكن تبقى بعض الخيوط المائزة بينه وبين الموضوع .

إلى مصر، ومطلعها:

جَمَعَ الشُّجُونَ وَبَدَّدَ الأَحْلاَمَا ... خَطْبٌ أنَاخَ بكَلْكَلٍ وَأقَامَا
أخْلَى الْكِنَانَةَ مِنْ أمَرِّ سِهَامِهَا ... عُودًا، وَرَاعَ النِّيلَ وَالأَهْرَامَا
وَعَدَا عَلَى رَوْضِ الشَّبَابِ وَظِلِّهِ ... فَغَدَا بِهِ رَوْضُ الشَّبَابِ حُطَامَا(١)

هذا الجو الحزين الذى يتسم به هذا المطلع المتوتر يسيطر على القصيدة كلها، فالجو النفسي والشعوري يتغلغل في أنحائها كلها، وهذا يجعل المطلع متصلاً اتصالاً وثيقًا بموضوع القصيدة، بل يمكن عد هذا المطلع جزءًا ممهدًا، إذ تبرز خيوط واضحة ـ إضافة إلى الجو النفسي المسيطر ـ للدلالة على ذلك الموضوع تظهر في المطلع، فالخطب إشارة إلى الحادثة التى هي موضوع القصيدة، و«أمر سهام الكنانة» ما هو إلا الفقيدان، والشباب كذلك إشارة إليهما، وهكذا، حتى يطرق الشاعر موضوع القصيدة فلا يحس القارئ أو السامع بهذا الانتقال إلا بعد تأمل كبير(٢) :

غُصْنَانِ هَزَّهُمَا الصّبَا فَتَمَايَلاَ ... وَسَقَاهُمَا الأَمَلُ الرَّوِيُّ جمَامَا
نَجْمَانِ غَالَهُمَا الزَّمَانُ فَأَصْبَحَا ... بَعْدَ التَّأَلُقِ وَالسُّطُوعِ رُكَامَا
نَسْرَانِ لَوْ رَضِيَ الْقَضَاءُ لَحَلَّقَا ... دَهْرًا، عَلَى أفْقِ الدِّيَارِ وَحَامَا
اِبْكِ الشَّبَابَ الْغَضَّ فِي رَيْعَانِهِ ... وَأفِضْ عَلَيْهِ مِنَ الدُّمُوعِ سِجَامَا(٣)

وفي استخدام الجارم للمطلع المباشر والقصير ومضة من ومضات التجديد، هذه الومضة لم يختص بها وحده، بل شاركه فيها كثير من شعراء مدرسة الإحياء، فسلكوا

(١) الديوان ١/ ٨٧ .

(٢) وهذا ينطبق على جميع قصائد هذا النوع، فاتصال المطالع فيها بالموضوعات وثيق، كما يحسن الشاعر التخلص، فلا يحس القارئ أو السامع بالانتقال إلا بعد طول تأمل .

(٣) الديوان ١/ ٨٧ .

مسكله، بل إن شعراء الرومانسية تخلوا عن المقدمة إلا في الحدود الضيقة، وحتى في هذه الحدود يوظفون المقدمة توظيفًا رمزيًّا يخدم القصيدة وموضوعها .

بقي المطلع الطويل الذي تتضح فيه بعض مظاهر التقليد للمقدمة العربية القديمة، والتقليد في هذا النوع يأتي بدرجات متفاوتة ، فهو يكون واضحًا تارة وخافتًا تارة، على أنه قد أصابه ـ في بعض الأحيان ـ تطور كبير، بحيث يمكن القول: إنه يختلف اختلافًا جذريًّا عن المطلع التقليدي .

ومن المطالع التى جاءت قريبة جدًّا من مطلع القصيدة العربية القديمة مطلع قصيدة «دار العلوم»، فهو يبدؤه بداية تقليدية تذكرنا بالشعراء القدماء في مطالعهم:

يَا خَلِيلَيَّ خَلِّيَانِي وَمَا بي ... أوْ أعِيدَا إلَيَّ عَهْدَ الشَّبَابِ
حُلْمٌ قَدْ مَضَى، وَأيَّامُ أُنْسٍ ... ذَهَبَتْ غَيْرَ مُزْمِعَاتِ الإِيَابِ[1]

فهذا المطلع يذكرنا بالشاعر العربي الذي وقف على الأطلال، ووقف بجواره صاحباه يدعوانه إلى التجلد والصبر، وهو يدعوهما إلى تركه وشأنه، ثم يشرع في الحديث عن الشباب وأيام ذكرياته السالفة، ويتحدث في أثناء ذلك عن الكأس والمدام على عادة الشعراء القدماء.

والجديد في هذه المقدمة أن الجارم ركز فيها على وتر الشباب، فهو لا يبكى على طلل دارس، بل يبكى على شباب سالف:

يَا شَبَابًا أقَامَ أقْصَرَ مِنْ حَسْوَةِ طَيْرٍ عَلَى وَحًى وَارْتِيَابِ
لَكَ عُمْرُ النَّدَى يَطِيرُ مَعَ الشَّمْسِ وَعُمْرُ الْبُرُوقِ بِيْنَ السَّحَابِ
كَنتَ فِينَا كَمَا لَمَحْنَا حَبَابًا ... فَنَظَرْنَا فَلَمْ نَجِدْ مِنْ حَبَابِ[2]

---

(١) الديوان ١/ ١١٥ .

(٢) السابق ١/ ١١٦ . والوحي: العجلة والسرعة. الحباب: الفقاقيع تعلو سطح الماء.

بعد هذه المقدمة شبه الطللية يشرع ـ على عادة القدماء ـ في الغزل، ولكنه غزل يكشف عن فلسفة في الحياة، ويربط بينه وبين الخيط الأول (الحديث عن الشباب الخالي) :

زَيْنَبٌ، أيْنَ مِنَكِ زَيْنَبُ ، وَالشَّمْلُ جَمِيعٌ وَالْعَيْشُ خِصْبُ الْجَنَابِ؟
وَبَنَاتُ الثُّغُور يَلْعِبْنَ بالأَلْبَابِ لِعْبَ الشَّمُولِ بالأَلْبَابِ
يَتَظَاهَرْنَ بالْحِجَابِ، وَهَل أذْكَى الْجَوَى غَيْرُ لُؤمِ ذَاكَ الْحِجَابِ؟
كَمْ وُجُوهٍ تَنَقَّبَتْ بسُفُور وَوُجُوهٍ قَدْ أسْفَرَتْ بِنِقَابِ!
أيْنَ تلك الأيَّامُ؟ بَانَتْ وبنَّا وَتَولَّتْ بَشَاشَةُ الأَحْبَابِ!(١)

إن هذه القصيدة ـ كما نرى ـ قريبة جدًّا في مقدمتها من مقدمة القصيدة العربية القديمة، وهذا تأثر بالقديم، ولكنه تأثر لم يرق إلى حد التأثر الكامل.

ولكي ندرس المطلع الطويل عند الجارم لابد من الوقوف على العناصر التي تكون منها مطلع القصيدة العربية، لنرى مدى تحققها في قصائده، ومدى التطور الذي لحقها على يديه.

أولاً: ظاهرة الأطلال :

هذه الظاهرة تتراءى في شعر الجارم أشبه بومضات لا تلبث أن تختفى، ففي قصيدته «العروبة» ومطلعها :

لُبْنَانُ روْضُ الهَوَى وَالْفَنِّ لُبْنَانُ الأَرضُ مِسْكٌ وَهَمْسُ الدَّوْحِ أَلْحَانُ
هَلِ الْحِسَانُ عَلَى الْعَهْدِ الَّذِي زَعَمتْ؟ وَهَلْ رفَاقُ شَبَابي مِثْلَمَا كَانوا؟
أيْنَ الصِّبَا؟ أيْنَ أوْتَارى وَبَهْجتُهَا؟ طَوَتْ بسَاطَ لَيَاليهِنَّ أزْمَانُ

(١) الديوان ١/ ١١٧. وبنات الثغور: يشير الشاعر إلى موطنه الأول رشيد. والألباب: العقول. والشمول: الخمر.

أرْنُـو لَهَـا الْيَـوْمَ وَالذّكْـرَى تُؤَرِقُنِـي كَمَـا تَنَبَّـهَ بَعْـدَ الْحُلْـمِ وَسْـنَانُ
هَبْنِـي رَجَعْـتُ إِلَـى الأَوْتَـار رَنَّتَهَـا فَهَـل لِشَـرْخِ الصِّبَـا وَاللَّهْـوِ رُجْعَـانُ
لا الْكَـأْسُ كَـأْسٌ إذَا طَافَ الْحَبَـابُ بِهَـا بَعْـدَ الشَّـبَابِ، وَلاَ الرَّيْحَـانُ رَيْحَـانُ
مَـا لِلْخَمِيلَـةِ؟ هَـلْ طَـارَتْ بَلاَبِلُهَـا وَصَوَّحَـتْ بَعْـدَ طُـولِ الزَّهْـوِ أفْنَـانُ؟
وَهَـلْ رِيَـاضُ الْهَـوَى وَلَّـتْ بَشَاشَـتُهَا وَغَـادَرَتْ ضَـاحِك النُّوَّار غُـدْرَانُ؟
كَـمْ مَـدَّ غُصْـنٌ بِهَـا عَيْنًـا مُشَـرَّدَةً إلَـى قُـدُودِ الْعَـذارَى وَهْـو حَـيْرَانُ(١)

ينبهـم الموروث الطللي ويـدق إدراكـه ؛ لأن الشـاعر عزف عـن تقريره والتصريح بكل عناصره التقليدية، فقد لجأ ـ بدلاً من ذلك ـ إلى استلهامه وتمثله والتفكير فيه، ثم استقطاره في ضرب من الرؤية الفنية تنزاح فيها الحجب بين الماضى والحاضر .

وعنصر الجدة في هذا المطلع أن المكان الذي يتحدث عنه الشاعر لم يزل كما هو لم يتغير، إنما الذي تغير وتبدل هـو حال الشاعر ذاته؛ حيث ولى الشـباب، وكأنه استبدل بالوقوف علـى الأطلال الدارسة الخالية مـن الأحبة ـ البكاء على العمر الخالي والوقوف على أطلاله.

ونلاحظ أن توظيـف ظـاهرة الأطـلال على هـذا النحو عنـد الجـارم لم يكن ومضـة عابرة، بـل هو إلحاح دءوب ينتقل فيمـا يشبه العدوى الفنيـة من قصيدة إلى أخرى، ففي قصيدته «دار العلوم» يوظف هذا الموروث لبيان حركة الماضي والحاضر من خلال ذاته، المـاضى المتمثل في الشـباب، ذلـك الحلم العـابر، وأيـام الأنس الدارسـة، وأزاهـير العرس المعفرة بالـتراب. وبساط الشاربين الذين يصلي إبرايقهم بلا محراب.. والحاضر المتمثل في الآلام التي خلفهـا المـاضي السـالف، يتضح ذلك مـن المفارقـات التى يسـوقها الشـاعر مزاوجًـا بين الماضي والحـاضر، وكذلك من خلال توظيفـه للموروث الشعري المتمثل في الخمريات التي نادى بها أبو نواس والغزليات التي نادى بها عمر بن أبي ربيعة:

---

(١) الديوان ١/ ٨١ . وهمس الدوح: حفيف الأشجار الخافت. أرنو: أنظر. وسـنان: نعسان. شرخ الصبا: أوله. صوحت: جفت. مشردة: تائهة.

يَـا خَلِيلَـيَّ خَلْيَـانِي وَمَـا بـي   أوْ أعِيـدَا إلَـيَّ عَهْـدَ الشَّـبَابِ
حُلُـمٌ قَـدْ مَضَـى، وَأيَّـامُ أُنْـسٍ   ذَهَبَـتْ غَـيْرَ مُزْمِعَـاتِ الإيَـابِ
وَأزَاهِـيرُ كُـنَّ تَـاجَ عَـرُوسٍ   عُفِّـرَتْ بَعْـدَ لَيْلَـةٍ فِـي الـتُّرابِ
وَبسَـاطٌ لِلشَّـاربينَ يُصَلِّـي   فِيـهِ إبْرِيقُهُـمْ بِـلاَ مِحْـرَابِ
فِـي حَدِيـثٍ أحْلَـى مِـنَ الأَمَـلِ الحُلْـوِ وَأصْفَـى دِيبَاجَـةً مِـنْ شَـرَابِ
كَـلُّ فَضْـلٍ كَأَنَّـهُ صَفْحَـةُ الـرَّوْضِ وَعِنـدَ العُقَـار فَصْـلَ الْخِطَـابِ
وَمجُـونٌ يَحُوطُـهُ الأدَبُ الْجَـمُّ فَمَـا رَاعَـهُ اللِّسَـانُ بِعَـابِ
يَتَغَنَّـوْنَ بالنَّوَاسِـيِّ حِينًـا   وَبشِـعْرِ الْفَتَـى أبـى الْخَطَّـابِ
كُلَّمَـا هَـزَّتِ الْمُـدامُ يَدَيْهِـمْ   قَهْقَهَـتْ ثُلَّـةٌ مِـنَ الأَكْـوَابِ
صَـاحَ فِيهِـمْ دِيكُ الصَّبَـاحِ فَطَـارُوا   كُـلُّ جَمْـعٍ لِفُرقَـةٍ وَاغْـتِرَابِ(١)

فالشـاعر ـ هنا ـ يقـف أمام طلـل، ولكنـه طلل من نـوع خاص، فهـو طلل الماضي وهيكل الذكريـات ، وبذلك يوظف الجارم ظاهرة الأطلال ليعـبر بها عن تجربته الذاتية في ذلك الثوب القشيب .

(١) الديوان ١/ ١١٥ ، ١١٦ . ويريد بصلاة الإبريق: ميله في أيدي الشـاربين حين يصبون الخمر ثم يعدلونه بعد ذلك تشبيهًا له بركوع المصلي واسـتوائه. الديباجة: المظهر. العقار: الخمر. والنواسي هو أبو نواس الحسن بن هانئ الشاعر المتفنن الجاد الماجن، ولد بقرية خوزستان سنة ١٤٥ هـ، وتوفى سنة ١٩٩ هـ. الفتى أبو الخطاب: هو عمر بن أبي ربيعة القرشي، أشعر قريش، وأرق أصحاب الغزل، وأوصف الشعراء لأحوال النساء، ولد بالمدينة ليلة مات عمر بن الخطاب، وتـوفي محترقًا في سـفينة سـنة ٩٣ هــ، وخصهما الشـاعر لمـا عرف عن الأول من مجونـه ووصفه للخمر، وعرف عن الثاني من غزله وتشبيبه. المدام: الخمر. الثلة: الجماعة.

ثانيًا: المقدمة الغزلية:

حور الجارم تحويرًا كبيرًا في المقدمة الغزلية، فلم تأت على نمطها القديم المعروف في القصيدة العربية في شعره إلا نادرًا ، ومن القصائد التى تتنسم عبق القديم في مطالعها قصيدته «لبنان» ومطلعها:

أَلْقَيْتُ لِلْغِيدِ الْمِلاحِ سِلاَحِي   وَرَجَعْتُ أغْسِلُ بالدُّمُوعِ جِرَاحِي
وَلَمحْتُ رَيْحَانَ الصِّبَا فَرَأَيْتُهُ   ذَبُلَتْ نَضَارَتُهُ عَلَى الأَقْدَاحِ
كَانَ الشَّبَابُ طِمَاحُ لاَعِجَةِ الْهَوَى   فَالْيَوْمَ يَرْفَعُ سَاعِدَيْهِ طِمَاحِي
مَنْ لِي وَقَدْ عَبثَ الْمشِيبُ بِلُمَّتِي   بضِيَاءِ ذَاكَ الْفَاحِمِ اللَّمَّاحِ؟
قَدْ كَانَ لِلذَّاتِ أسْرَعَ نَاصِحٍ   فَغَدَا عَلَى الشُّبُهَاتِ أوَّلَ لاَحِي
لَوْ أسْتَطِيعُ لَبِعْتُ عُمْرِيَ كُلَّهُ   لِمُنَى الصِّبَا وَأرِيجِهِ النَّفَّاحِ
أيَّامَ أوْتَارِي تُغَرِّدُ وَحْدَهَا   وَتَكَادُ تُسْكِرُ فِي الزُّجَاجَةِ رَاحِي
أيَّامَ شِعْرِيَ لِلْفَوَاتِنِ رُقْيَةٌ   تَسْتَلُّ كُلَّ تَدَلُّلٍ وَجِمَاحِ(١)

ونلاحظ بالرغم من أن المقدمة تقليدية ـ توظيف الجارم لها للتعبير عن حالته النفسية، ورؤيته للحياة والزمن؛ إذ يبرز ضعفه وخنوعه أمام الزمن القاهر، فقد ألقى للصبايا الحسان سلاحه واستسلم لهن؛ لأنه فارق الشباب مبعث الهوى والحب والقوة القاهرة للفواتن، فتكشف الأبيات عن نفس موزعة، يعتورها الذل والانكسار ، ويعتصرها الحزن والألم ، ويملؤها الحنين والشوق.

أما عن التحوير الذي أحدثه الجارم في المقدمة الغزلية فقد تجلى في مظهرين:

---

(١) الديوان ٢ / ٤٨١، وانظر: قصيدة «ذكرى وتاريخ» ٢/ ٥١١ . ولاعجة الهوى: الحب. يرفع ساعديه: كناية عن الاستسلام. اللمة: الشعر الذي يلي شحمة الأذن. لاحي: لائم. أريجه: رائحته النفاذة. راحي: خمري. جماح شرود.

الأول: تحولت المقدمة الغزلية بدلاً من الحديث عن المرأة إلى الحديث عن أشياء أخر، فنجده بدلاً من أن يتغزل في امرأة يتغزل في مظهر من مظاهر الطبيعة، أو من مظاهر الحضارة، أو مدينة ... إلخ .

وتجدر الإشارة ـ قبل ذكر نماذج للأشياء التى تغزل فيها الجارم بدل المرأة ـ إلى أن مثل هذا الغزل يرتبط ارتباطًا وثيقًا بموضوع القصيدة، حتى إنه يمكننا القول: إن القصائد التى تشتمل على هذه المطالع تعد من القصائد ذات المطالع المباشرة، وإنما عدت من المطالع الطويلة؛ نظرًا لتأثر الشاعر بطرائق القدماء في اصطناع الغزل، وإن كان غير حقيقي، فهو تأثر «طرائقي» إن جاز هذا الاصطلاح .

ومن المطالع التى ترك فيها الجارم الغزل في المرأة وتغزل في غيرها مطلع قصيدته «صبح باسم » حيث استهلها بغزل في الليلة التى سبقت ذلك الصبح المشار إليه في العنوان:

بَسَمَتْ تَتِيهُ مُدِلَّةً بِصَبَاحِهَا ... زَهْرَاءُ يَعْبَثُ عِقْدُهَا بِوِشَاحِهَا

نَهَبَتْ مِنَ الْمِسْكِ الْفَتِيقِ سَوَادَهُ ... فَأَغَارَ مَوْتُورًا عَلَى أَنْفَاحِهَا

وَتَزَيَّنَتْ بِحُلَى الْكَوَاكِبِ مِثْلَمَا ... تَتَزَيَّنُ الْحَسْنَاءُ فِي أَفْرَاحِهَا

أَرْخَى غَدَائِرَهَا الْحَيَاءُ كَأَنَّهَا ... عَذْرَاءُ تَخْلِطُ لِينَهَا بِجِمَاحِهَا

هِيَ لَيْلَةٌ مَزَجَ السُّرُورُ صَبَاحَهَا ... بِمَسَائِهَا وَمَسَاءَهَا بِصَبَاحِهَا

نُورُ الْمَلائِكِ مِنْ سَنِيِّ ضِيَائِهَا ... وَشَذَى جِنَانِ الخُلْدِ مِنْ أَرْوَاحِهَا

نَشَرَتْ جَنَاحَ السِّلْمِ يَخْفِقُ بِالْمُنَى ... فَارْتَاحَتِ الدُّنْيَا لِخَفْقِ جَنَاحِهَا

وَمَضَى بِهَا شَبَحُ الخُطُوبِ مُفزَّعًا ... وَلَكَمْ لَقِينَا الْوَيْلَ مِنْ أَشْبَاحِهَا

فُتِنَتْ بِصَفْحَتِهَا الْقُلُوبُ فَهَلْ رَأَتْ ... فِي لَوْنِ صَفْحَتِهَا عُيُونَ مِلاحِهَا؟

لَوْ أَنَّهَا عَادَتْ فَكَانَتْ رَوْضَةً ... لَتَغَنَّتِ الدُّنْيَا عَلَى أَدْوَاحِهَا(١)

---

(١) الديوان ١/ ٢٣٢ . ونهبت: أخذت ما شاءت. الفتيق المستخرج بشيء تدخله عليه. أنفاحها: رائحتها الفواحة الطيبة. سنى: نور. شذى: رائحتها الذكية. ملاحها: جمالها وحسنها.

فالقارئ للأبيات يشعر أن الحديث موجه إلى فتاة لا إلى الليلة المتحدث عنها؛ وذلك لكثرة الصفات الأنثوية التى خلعها الجارم عليها، فهو يصفها بأنها: تتيه متدللة، وأنها ذات عقد ووشاح، وأنها ذات رائحة طيبة، وهي متزينة، وهي ذات غدائر مرخاة، .... إلخ؛ ونتيجة لتلك الأوصاف التى حازتها فالقلوب بها مفتونة. ولولا بعض الخيوط المتغلغلة في النسيج الشعري ـ وبخاصة في الأبيات الأخيرة، حتى أنه صرح بذكرها في البيت الخامس ـ لما استطاع القارئ أو السامع أن يميز هذا الغزل بأنه موجه إلى الليلة التى سبقت صبح الاحتفال بذكرى جلوس فاروق على عرش مصر عام ١٩٤٥م ، وذلك قبل أن يفصح الشاعر عنها بعد الأبيات التى سبقت بقوله :

هِيَ لَيْلَةُ الْفَارُوقِ تَتْلُو مَجْدَهُ   وَالدَّهْرُ وَالأَيَّامُ مِنْ أَلْوَاحِهَا(١)

وإذا كان الجارم قد تغزل في بعض مظاهر الطبيعة فإنه يتغزل ـ أيضًا ـ في اللغة العربية، ويخلع عليها من أوصاف المرأة الكثير، فيقول في مطلع قصيدته «اللغة العربية ودار العلوم» :

يَا بْنَةَ السَّابِقِينَ مِنْ قَحْطَانِ   وَتُرَاثَ الأَمْجَادِ مِنْ عَدْنَانِ
أَنتِ عَلَمْتِنِي الْبَيَانَ فَمَا لِي   كُلَّمَا لُحْتِ حَارَ فِيكِ بَيَانِي؟
رُبَّ حُسْنٍ يَعُوقُ عَنْ وَصْفِ حُسْنٍ   وَجَمَالٍ يُنْسِي جَمَالَ الْمَعَانِي
كُنْتُ أَشْدُو بَيْنَ الطُّيُورِ بِذِكْرَاكِ فَتَعْلُو أَلْحَانُهَا أَلْحَانِي
وَأَصُوغُ الشِّعْرَ الَّذِي يَفْرَعُ النَّجْمَ وَتُصْغِي لِجَرْسِهِ الشِّعْرَيَانِ
يَا ابْنَةَ الضَّادِ أَنتِ سِرٌّ مِنَ الْحُسْنِ تَجَلَّي عَلَى بَنِي الإِنْسَانِ
كُنْتِ فِي الْقَفْرِ جَنَّةً ظَلَلَتْهَا   حَالِيَاتٌ مِنَ الْغُصُونِ دَوَانِي(٢)

---

(١) الديوان ، ١/ ٢٣٢.

(٢) السابق ١/ ٧٠. وقحطان: أبو العرب العاربة. عدنان: أبو العرب المستعربة. يفرع النجم: يعلو عليه، والمقصود: علو المكانة والمنزلة. ابنة الضاد: اللغة العربية.

تبرز في الأبيات لهفة الشاعر وشوقه ومحبته للغة العربية، وكأنه أمام معشوقة فاتنة يعالج فيها الشوق ، فهو : يحار كلما ظهرت له ، وينسى ـ لشدة جمالها ـ ما ينبغي قوله، كما أنه طالما لهج بذكرها وردد اسمها . أضف إلى ذلك ما خلعه عليها من صفات أنثوية تكاد تنقلها إلى عالم النساء، فهي تتمتع بحسن وجمال عظيمين ، وكيف لا ، وهي سر من الحسن ونبع منه .

ويتغزل الجارم ـ أيضًا ـ في المدن، ومنها مدينة «الإسكندرية» ؛ حيث نقل إليها معظم الأساليب الغزلية التى يُتَوَجَّهُ بها إلى المرأة :

بَدَتْ أعْلامُهَا فَهَفَا وَهَامَا سَلامًا دُرَّةَ الْوَادِي سَلامَا
بَعَثْنَا بالتَّحِيَّةِ خَفْقَ قَلْبٍ يَطِيرُ إلَيْكِ شَوْقًا وَاضْطِرَامَا

. . . .

عَرُوسَ الشَّرْقِ دُونَكِ كُلُّ مَهْرٍ وَأيْنَ لِمِثْلِ مَهْرِكِ أنْ يُسَامَا
فَجَوْهَرُ ثغْرِكِ ألْفَتَّانِ فَرْدٌ تَأبَّى أنْ يُرَى فيه انْقِسَامَا
بَهَرتِ بَنِي الزَّمَانِ حُلًى وَحُسْنًا وَدَلَّهْتِ الأَوَاخِرَ وَالْقُدَامَى(١)

تتعدد في اللوحة الشعرية عناصر الأنوثة التى خلعها الشاعر على تلك المدينة الجميلة (الإسكندرية)، فهي عروس لا يستطيع أحد دفع مهرها؛ حيث إنها تتمتع بثغر فتان مستوٍ، وجمال فائق أذهل الزمان، وأوقع الأوائل والأواخر في حبها؛ ومن ثم خفق قلب الشاعر واضطرم من نار الشوق والحب عندما رآها.

ومن أوضح مظاهر هذا النوع من الغزل عند الجارم، تغزله في دار الإذاعة، ففي غزله فيها يصعب التمييز بين من يتوجه إليه بالغزل، أهي المرأة أم دار الإذاعة ، ولولا

(١) الديوان ١/ ٢٧١ . ويسام: يقدر بثمن. تأبى: تمنع.

بعض الخيوط الفاصلة لقلنا: إن غزله مُتَوَجِّهٌ إلى المرأة :

فَتَـــاةَ الْقَرِيـضِ، اهْبِطِـي مِـنْ عَـلِ   مَــــدَدْتُ يَــــدَيَّ فَــــلا تَبْخَلِـــي
كَبَـا بفَتَـى الشِّـــعْرِ طُولُ الصُّعُـودِ   فَـــإنْ كُنْـتِ رَاحِمــــــةً فَـــانْزِلِي
يَحِـنُّ إِلَيْـكِ حَنِـينَ الْمَشِـــــيبِ   إلَـى ضَحِكَـــاتِ الصِّبَـــا الْمُخْضـلِ
سَـــــــلا بـكِ لَيْلَـى وَأتْرَابَهَـــا   وَنَـــــامَ عَـــنِ الْعَـــذْلِ وَالْعُـــذَّلِ
شَـــغَلْتِ فَتَـاكِ بسِـــحْرِ الْبَيَـانِ   وَلَــوْلاَ عُيُونُـكِ لَـمْ يُشْـــــغَلِ
يَـــرَاكِ مِــــنَ اللَّيْـــلِ فِـــي بَـــدْرِهِ   وَفِـي شَــــعْرِهِ الْفَـاحِمِ الْمُسْـــبَلِ
وَفِــي كُــلِّ آهٍ رَمَاهَـــــا الْهَـــوَى   عَلَـى شَــــطِّ مَدْمَعِـــهِ الْمُرْسَـــــلِ
وَيَلْقَـــاكِ فِـي كُـلِّ وَجْــــهٍ صَبِيحٍ   بغَـــيْرِ الْمَلاَحَــــــةِ لَـمْ يُصْقَــلِ
وَمِـن فِيـكِ يَسْـــمَعُ نَجْوَى الْغُصُـونِ   وَيُصْغِـي إلَـى هَمْسَــــةِ الْجَـدْوَلِ(١)

فيرسـم دار الإذاعـة بصورة المحبوبـة المتدللـة التى يتوسـل إليهـا لتتخلى عن هجرها، فيبين حالتـه السيئة التى وصل إليها ، فقـد كبا به طول الصعود، وجهده الحنين، وطال به حتى كأنه عجوز يحن إلى زمن الصبا وذكرياته.

ويكشف الجـارم عن حقيقـة المتغزل فيها ، فهي ليسـت امراة، بل هـي شيء آخر، لكنـه لا يوضح ما هذا الشـيء، فهو قد سـلا ليلى وأترابها من النسـاء من أجل محبوبته تلك الجديدة .

ويعود إلى خطابهـا قائلاً : إنك قـد شـغلت فتاك بسـحر بيـانك النابع من عيونك، فهو يـراك في البدر، وفي ظلام الليـل، وفي الآهـات التى يقذف بهـا الهـوى، ويلقاك في كل وجه حسن ، ويسمع من فيك نجوى الغصون وهمسة الجدول الرقراق.

أما **المظهر الآخر** الـذي تجلى فيه تحوير المقدمة الغزلية فهو أنه صب تجربته كاملة في

(١) الديوان ٢ / ٤٦٦ . وكبا: سقط على وجهه. المخضل: الندى الناعم.

إطـار الغزل، فجاءت القصيدة غزليـة من أولها إلى آخرها، أو جـاء الغزل قاسمًا مشتركًا في بنـاء القصيدة ، فمن القصـائد التى جـاء فيهـا الموضوع موزعًـا بين قسـمين «الحب والحرب» القسم الأول في الغزل، والقسم الثاني هو الحرب.

والقصـيدة الغزليـة الكاملة لم يكن الجارم سابقًا إليها أو مخترعًا لها، بل حدث ذلك ـ كما يقول الدكتور محمد غنيمي هلال ـ في العصر الأموي(١) .

وقد جـاءت عدة قصـائد في ديـوان الجـارم في قـالب غـزلي، من هـذه القصـائد: «العاشـق الغضبـان» (١/ ١٤٥) ، و«ذكرى الغرب» (١/ ٢١٧)، و«غزل شاعرين» (١/ ٢٢٩)، و«الحـب» (٢/ ٣٠٤) و«ليلـة وليلـى» (٢/ ٤٢٥) ، ومن المقطوعـات: «الشيخ الغزل» (٢/ ٣٩٩) .

وهكذا أصبحت المقدمـة الغزليـة قالبًا يصب فيــه الشـاعر تجربتـه كاملـة، فتجيء القصيدة أو المقطوعة معبرة عن موضوع غزلي من أولها إلى آخرها.

ثالثًا: الرحلة:

إذا كـان الجـارم قد استلهم في مطلعـه تقليـد الوقوف على الأطلال وتقليـد المقدمة الغزليـة، فإنـه استلهم ـ أيضًـا ـ تقليد الرحلـة، فكانت الرحلـة ـ عنده ـ موروثًا افتتاحيًّا تارة، وصب جُلَ تجربته في إطارها تارة أخرى .

وهذا التقليد لم يـأت بوضوح كمـا في الظـاهرتين السـابقتين، بـل نلمسـه في بعض القصـائد، وجاء في بعضهـا تقليديًّا مـع اختلافات يسـيرة فرضتهـا طبيعة الحيـاة والبيئة.

---

(١) انظـر: النقد الأدبـي الحديث (نهضـــة مصر، الفجالــة ، القـاهرة) ص ١٨٢. ويؤكـد هذا مــا نراه في دواوين الشـعراء الأمويين ، فمثلاً: ديوان «عمـر بن أبى ربيعـة» وديوان « جميـل بثينـة» ديوانان خلصـا للغزل، والقصيدة فيهما صبت في إطار غزلي من أولها إلى آخرها . انظر على سبيل المثال في ديوان عمر بن أبى ربيعة ، إعداد وتقديم وتحقيق: علـى ملكي (دار إحيـاء الكتاب العربـي، بـيروت ـ لبنان) قصيـدة « أمن آل نعم .. » ص ١٢، وقصيدة «علـق القلب وزرعا .. » ص ٩٨ . وفي ديوان جميل (دار صـادر، بيروت ـ لبنان) قصيدة «أحيي نفسًـا مريضة) ، وقصيدة «لبيك داعى الحب» ص ١٣٨ .

فمثـلاً قصيدته «السـودان» كان إطار الرحلـة هو الذي صب فيه الشـاعر جُلَّ تجربته، ولكنها ـ أي الرحلـة ـ اختلفت اختلافات شـكلية عن إطار الرحلـة في القصيدة العربية القديمـة، من حيث: المجـال والأداة والعلاقة[(١)] . فـإذا كان المجـال في الرحلـة القديمة هو الصحراء فقـط، فهو متغـير عنـد الجـارم على امتـداد القصيدة ، وإذا كـانت الأداة هي الناقة فقد تبدلت عنده بما يتناسـب مع العصر، أما العلاقة فلم تكن واضحة عند الجارم مثلمـا كانت واضحة في الشـعر العربي القديم، «فرموز الرحلة في هذه الصورة متغيرة، وإن كانت وظائفها تبدو لأول وهلة ثابتة»[(٢)] .

ويمكن بيان الاختـلاف في إطار الرحلـة بين القصيدة العربية القديمـة وقصيدة الجارم هذه على النحو الآتي:

عناصر الرحلة	في القصيدة القديمة	في قصيدة الجارم «السودان»
المجال	الصحراء	الرياض + الماء + الصحراء
الأداة	الناقة	القطار + الباخرة + القطار
العلاقة	الحادي	سائق القطار + الملاح + سائق القطار

والمُلاحظ أن العنصر المـوروث الوحيد الذي ظهر لنـا هو الصحراء، ولكنـه لم يكن المجـال الوحيد للرحلـة في القصيـدة، فهنـاك مجـالان آخران همـا: الـروض والمـاء، كما يلاحظ عدم تصريح الشاعر بالعلاقة، بل تستشف من خلال القصيدة .

والرحلة ـ كما تكشف العناصر السابقة ـ مرت بمراحل ثلاث:

المرحلة الأولى: وتبدأ من حين ترك الجارم مصر مستقلاًّ القطار يغمره حنين وشوق

(١) وهي مكونات الرحلة .

(٢) د/ محمد فتوح: واقع القصيدة العربية، ص ٩٧ .

إلى بلده الثاني السودان، ويعبر عن هذه المرحلة بقوله:

تَرَكْـتُ مِصْـرَ وَفِـي قَلْـبِي وَقَـاطِرَتِي مَرَاجِـلٌ بلَهِيـبِ النَّـار يَغْلِينَـا
سِـرْنَا مَعًـا فَبُخَـارُ النَّـار يَدْفَعُهَـا إلَـى اللِّقَـاء، وَنَـارُ الشَّـوْق تُزْجِينَـا
تَشُـقُّ جَامِحَـةً غُلْـبَ الرِّيَـاضِ بنَـا كَـالْبَرْقِ شَـقَّ السَّـحَابَ الْحُفَّلَ الجُونَـا
وَلِلْخَمَـائِلِ فِـي ثَـوْبِ الدُّجَـى حَـذَرٌ كَأَنَّهَـا تَتَوقَّـى عَيْـنَ رَائِينَـا(١)

أما المرحلة الثانية فتبدأ من حين سماعه صوت الباخرة تؤذن بالرحيل، وتستعجل الركب :

وَمَـا شَـجَانِي إلاَّ صَـوْتُ بَـاخِرَةٍ تَتَعجـلُ الرَّكْـبَ إيذَانًـا وَتَأْذِينَـا
لَهَـا تَرَانِيـمُ إنْ سَـارَتْ مُهَمْهِـةً كَالشِّـعْرِ يُتْبَـعُ بـالتَّحْرِيكِ تَسْـكِينَا
يَـا حُسْـنَها جَنَّـةً فِي الْمَـاءِ سَـابِحَةً تَلْقَـى النَّعِيـمَ بهَـا وَالْحُـورَ وَالْعِينَـا
مَـرَتْ تَهَـادَى، فَـأَمْوَاجٌ تُعَانِقُهَـا حِينًـا ، وَتَلْثِـمُ مـن أذْيَالَهَـا حِينَـا(٢)

والمرحلة الثالثة تبدأ من حين انتقل القطار الذي يستقلُّه الجارم إلى الصحراء:

ثُـمَّ انْتَقَلْنَـا إلَـى الصَّحْـرَاء، تُوسِـعُنَا بُعْـدًا ، وَنُوسِـعُهَا صَـبْرًا وَتهْوِينَـا
كَأَنَّهَـا أمَـلُ الْمَـأْفُون أطْلَقَـهُ فَـرَاحَ يَخْـتَرقُ الأَجْـوَاءَ مَأْفُونَـا
وَالرَّمْـلُ يَزْخَـرُ فِـي هَـوْلٍ وَفِـي سَـعَةٍ كَـالْبَحْرِ يَزْخَـرُ بـالأَمْوَاجِ مَشْـحُونَا
تُطِـلُّ مِـنْ حَوْلِهَـا الْكُثْبَـانُ نَاعِسَـةً يَمْـدُدْنَ طَرْفًـا كَلِيـلاً ثُـمَّ يُغْفِينَـا(٣)

---

(١) الديوان ١/ ١٤١ . ومراجل: أوعية النار التي لا دخان لها. تزجينا: تدفعنا. غلب: جمع غلباء، وهي الحديقة الكثيفة الشجر. الجون.

(٢) السابق ١ / ١٤٢ . والعينا: خيار الشيء. تهادى: تتمهل.

(٣) السابق ، الصفحة نفسها . وتوسعنا: تزيدنا. المأفون: ضعيف العقل.

وما تكاد المرحلة الثالثة تنتهي حتى تنتهي الرحلة وتنتهي بانتهائها القصيدة:

قَـفْ يَـــا قِطَـــارُ فَقَـــدْ أوْهَـى تَصَبُّرَنَـــا طُـولُ السِّـــفَار، وَقَـدْ أكْـدَتْ قَوافِينَـــا
وَقَـدْ بَـدَتْ صَفْحَــةُ الخُرْطُومِ مُشْــرِقَةً كَمَـا تَجَلَّى جَلالُ النُّور فِـي «سِــينَا»
جِئْنَـــا إليْهَـــا وَفِـي أكْبَادِنَـــا ظَمَـــأُ يَكَـــادُ يَقْتُلُنَـــا لَــوْلاَ تَلاَقِينَـــا
جِئْنَـــا إليْهَـــا، فَمِــنْ دَار إلَـى وَطَـنٍ وَمِــن مَنَـــازِلِ أهْلِينَـــا لأَهْلِينَـــا(١)

وهكـذا وظف الجـارم موروث الرحلـة التقليدي في مطلع القصيـدة العربيـة القديمة، فصب فيه جلَّ تجربته ، وجعله قالبًا لها ، وصاغ موضوعه ـ تقريبًا ـ في إطاره .

وإذا كان تقليـد الرحلة في القصيـدة السـابقة قد تغير مـن حيث إطاره التشـكيلي ، فهناك بعض القصائد ـ عند الجارم ـ تغيرت الرحلة فيها تغيرًا جذريًّا، وقع هذا التغير في مضمونها، وأحيانًـا في إطارها الشكلي، فاختلف المجـال والعلاقة، واستمدت ـ أحيانًا ـ الأداة من القديم، والجدول الآتى يوضح مدى التطور الـذي لحق تقليد الرحلة على يد الجارم:

عناصر الرحلة	في القصيدة القديمة	في قصائد الجارم
المجال	الصحراء	الزمن (الدهر) والمكان
الأداة	الناقة	الناقة (من قبيل المجاز)
العلاقة	الحادي	الحادي (لكنه مختلف عن سابقه)

(١) الديوان ١ / ١٤٣ .

والملاحظ مدى الاختلاف الذي أصاب تكنيكات الرحلة، فالمجال أصبح زمانًا بجوار المكان وإن كانت الأداة واحدة، إلا أن الأداة ـ كما سنرى ـ في المقدمة العربية القديمة تختلف عن الأداة في رحلة الجارم، وكذلك العلاقة، ومن المطالع التى تمثل ذلك مطلع قصيدة «جرح لم يندمل» :

أقَامُوا بَعْضَ يَوْمٍ فَاسْتَقَلُّوا … فَطَارَ الْقَلْبُ يَخْفِقُ حَيْثُ حَلُّوا
مَضَتْ بِهُمُ النَّجائِبُ مُصْعِدَاتٍ … تَمَلُّ بِهَا الطَّرِيقُ وَلا تَمَلُّ
زَوَامِلُ لَمْ يُعَوِّقْهُنَّ لَيْلٌ … وَلَمْ يُثْقِلْ كَوَاهِلَهُنَّ حِمْلُ
رَآهَا آدَمٌ، وَعَدَتْ بِنُوحٍ … وَوَلَّى بَعْدَهَا نَسْلٌ وَنَسْلُ
يُسَايِرُهُنَّ أنِّي سِرْنَ بَيْنٌ … وَيَتْبَعُهُنَّ حَيْثُ ذَهَبْنَ ثُكْلُ
هَوَتْ أمُّ الرَّكَائِبِ! كَيْفَ سَارَتْ؟ … وَهَلْ تَدْرِى الرَّكَائِبُ مَنْ تُقِلُّ؟
أسَائِلُهَا ـ وَقَدْ شَطَّتْ ـ وُقُوفًا … وَأيْنَ مِنَ الْوُقُوفِ الْمُشْمَعِلُّ؟
طَفِقْتُ أمُدُّ نَحْوَ الرَّكْبِ طَرْفِي … فَغَصَّ الطَّرْفَ كُثْبَانٌ وَرَمْلُ
وَقُمْتُ أطِلُّ مِنْ شَرَفٍ عَلَيْهِمْ … فَخَانَتْنِي الدُّمُوعُ فَمَا أطِلُّ
وَنَادِيْتُ الْحَبِيبَ فَعَادَ صَوْتِي … وَفِي نَبَرَاتِهِ هَلَعٌ وَخَبْلُ
أصَاخَ لَهُ مِنَ الصَّحْرَاءِ نَجْدٌ … فَرَدَّدَهُ مِنَ الصَّحْراءِ سَهْلُ
إذَا بَدَتِ الْغَزَالَةُ ثُمَّ غَارَتْ … عَلِمْنَا أنَّ هَذَا الْعَيْشَ ظِلُّ[(1)]

إن رموز الرحلة قد اختلفت ـ هنا ـ في مضامينها وشكلها، فالمجال تحور في الأبيات، فأصبح يمثله الزمان الماضي الموغل في القدم بجوار المكان غير المحدد، أو بعبارة أخرى: المكان مستخدم استخدامًا مجازيًا؛ إذ (الطريق) هنا ليس على معناه الحقيقي،

---

(١) الديوان ١/ ١٨٧ ـ ١٨٨ . واستقلوا: رحلوا. النجائب: الإبل السريعة، والمقصود بها مواكب الموتى. زوامل: الإبل الحاملة للطعام والمتاع. كواهلهن: عواتقهن، وهو ما بين الكتفين. أم الركائب: التي تتقدم الركب. شطت: جاوزت الحد. المشمعل: النشيط المسرع. غص: ملأ. شرف: مكان عال. خبل: فساد. أصاخ: استمع. نجد: ما ارتفع من الأرض. الغزالة: الشمس.

فيبدو ـ لهذا ـ المجال متسعًا وممتدًّا زمانيًّا ومكانيًّا، وكذلك الأداة ـ على الرغم من استيحائها من الموروث ـ اختلفت ، فلم يقصد الشاعر النوق على حقيقتها ، بل هي رمز لمواكب الموت التى لا تنقطع .

والنتيجة الحتمية لاختلاف المجال والأداة أن تتغير العلاقة ـ هنا ـ عن العلاقة في القصيدة الموروثة ، فالحادى في القصيدة التقليدية على حقيقته ، فهو إنسان يقود الجمال، ويحدو القافلة، لكن الحادى ـ هنا ـ هو نذير الموت، فذاك يبعث الطرب، وهذا يبث الحزن والألم .

والجارم – وهو الشاعر المحافظ الذي يستلهم التراث ـ يذكرنا بالشاعر القديم الذي وقف ليشاهد الحبيب الظاعن، فهو ـ الجارم ـ يفعل فعله، ويسلك مسلكه، فيقف على شرف عال كما وقف، ويمد طرفه كما مد طرفه، وتسفيه الكثبان والرمال كما حدث له ، وينادي على الحبيب كما نادى، فيتردد صوته في الصحراء كما تردد صوته، فأغلب عناصر الصورة منتزع من الشعر القديم[1] .

وقد وظف الجارم تكنيك الرحلة قريبًا من هذا التوظيف في قصيدة أخرى هي «إلى روح داود بركات» ، فيقول:

وَكَــمْ حَــيٍّ يَعِيــشُ بنَفْــسٍ مَيْــتٍ ... طَــوَتْ آمَالَهَـــــا طَــيَّ الــرِّدَاءِ
مَضَــتْ بهِــمُ النَّجَــائِبُ مُصْعِـدَاتٍ ... وَلِلْبَـــاكِينَ رَنَّـــاتُ الْحُــدَاءِ
تَجَلَّوْا فِــي النِّجَــادِ ضُحَــى صَبَــاحٍ ... وَغَــابُوا فِي الْوِهَــادِ دُجَى مَسَــاءِ
وَقَفْــتُ أزَوِّدُ النَّظَــرَاتِ مِنْهُــمْ ... وَأصْغِــي لِلنَّــوَادبِ مِــنْ وَرَائِــي
فَلَــمْ أرَ إذْ نَظَـرتُ سِــوَى جَـلالٍ ... يَهُـولُ وَمَــا لَمَسْــتُ سِــوَى هَبَـاءِ
وَنَــادَيْتُ الصِّحَــابَ فَبَـحَّ صَوْتِــي ... وَعَــادَ إلَــيَّ مَكْــدُودًا نِدَائِــي[2]

(١) راجع إن شئت دليلاً على صدق هذا القول ـ المعلقات السبع الجاهلية في: شرح المعلقات السبع للزوزني: معلقة لبيد ص ٩٥ ـ ٩٧ ، ومعلقة عنترة ص ١٣٩ .

(٢) الديوان ١ / ٢٠٧ ـ ٢٠٨ . ومصعدات: ماضيات. النجاد: جمع نجد، وهو ما ارتفع من الأرض. الوهاد: جمع وهدة، وهو الأرض المنخفضة. الدجى: جمع داجية، وهي الظلمة.

فهو يستخدم كثيرًا من الرموز التى استخدمها في القصيدة السابقة، لكنه حصل بعض الاختلاف في المجال، فالمجال ـ هناك ـ الزمن الموغل في القدم والمكان غير المحدد الأطر، لكنه ـ هنا ـ زمان قصير ومكان محدد، فالزمان منحصر بين الضحى والمساء، فهو زمن قصير، والمكان يتراوح بين النجاد (وهو ما ارتفع من الأرض) والوهاد (وهو ما انخفض من الأرض)، وهذا التعدد في المجال ـ في إطاريه الزماني والمكاني ـ يكشف عن سرعة مرور الحياة ، وانقضاء عمر الإنسان فيها .

وإذا كان الجارم قد طور في عناصر المقدمة التقليدية فإنه تخلى عنها بالكلية. واستبدل بها مقدمات أخر، فخرج على النمط التقليدي ، فاستخدم موضوعات الموروث الشعري كمطالع، فمثلاً المدح الذي كان موضوعًا للشاعر القديم يصب فيه تجربته صار عنده مطلعًا لبعض قصائده ، ومنها قصيدته «الجامعة المصرية» ومطلعها:

دَعَوْتُ بَيَانِي أنْ يَفِيضَ فَأَسْعَدَا ... وَنَادَيتُ شِعْرِي أنْ يُجِيبَ فَغَرَّدَا

وَأبْدعْتُ نَظْمًا كَالرَّبِيعِ مَفوَّفًا ... يُجَمِّلُ عَصْرًا كَالشَّبَابِ مُجَدَّدَا

وَمَا الشِّعْرُ إلاَّ تُرْجُمَانٌ مُخَلَّدٌ ... يَقُصُّ عَلَى الأَجْيَالِ مَجْدًا مُخَلَّدَا

فَلَوْلاَ السَّجَايَا الْغُرُّ مَا قَالَ قَائِلٌ ... وَلَوْلاَ فُؤَادٌ مَا غَدَا النِّيلُ مُنشِدَا(١)

يمضى بعد ذلك في المدح إلى أن يتخلص إلى الموضوع، وذلك في البيت العاشر والحادي عشر من القصيدة :

أَلَمْ يُعْلِ صَرْحَ الْعِلْمِ شُمًّا قِبَابُهُ ... تُطَالِعُهَا زُهْرُ الْكَوَاكِبِ حُسَّدَا

فَمِنْ مَعْهَدٍ يُبْنَى عَلَى إثْرِ مَعْهَدٍ ... إلَى أنْ غَدَتْ أرْضُ الْكِنَانَةِ مَعْهَدَا(٢)

---

(١) الديوان ١/ ٧٨ . ومفوفًا: فيه خيوط بيض. السجايا: جمع سجية وهي الخلق. الغر: جمع غراء أي بيضاء.

(٢) السابق ١ / ٧٨ ، ٧٩ . وشمًّا: جمع شماء أي مرتفعة. زهر: جمع أزهر وهو المتلألئ.

يلج بعد هذين البيتين إلى موضوع القصيدة «الجامعة المصرية»:

زُهِينَــا عَلَى الدُّنْيَــا بِجَامِعَــــةٍ غَـدَتْ   حَدِيثًا بـأُذْنِ الشَّـــرْقِ حُلْوًا مُرَدَّدَا(١)

والملاحظ أن الحديث عن الموضوع لم يتجاوز أربعة أبيات، بعدها عاد الشاعر إلى المدح مرة أخرى(٢) .

كما تحول الفخر ـ وبخاصة الفخر بشعره وشاعريته ـ إلى مقدمة في بعض قصائده، من ذلك مطلع قصيدته «عيد الجلوس الملكي »:

جَمَعْتُ مِنْ فَرْعِ ذَاتِ الدَّلِّ أوْتَــاري   وَصُغْتُ مِنْ بَسَـــمَاتِ الْغِيدِ أشْـعَاري
وَعِشْـــتُ لِلْفَنِّ أحْيَــا فِي بَدَائِعِـــهِ   بيْنَ الظِّلاَلِ، وَبَيْنَ السَّلْسَـلِ الْجَاري
أشْدُو، فَإنْ شِئْتَ أنْ تُصْغِي لِسَاجِعَةٍ   مِنَ الْخُلُودِ فَأَنْصِتْ تَحْتَ أوْكَاري
كَادَتْ تَزُقُّ يَرَاعِي الطَّيْرُ تَحْسَـــبُهُ   وَقَدْ تَغَنَّى بشِــعْري سِـــنَّ مِنْقَـار
قَدْ عَلَّمَتْـــهُ التَّغَنِّي فَوْقَ أيْكتِــــهِ   فَفَاقَهَـــا فِي التَّغَنِّي فَوْقَ أسْـــطَار
كَــأَنَّ دَاوُدَ أَلْقَـى عِنْـدَ بَرْيَتِــــهِ   أثَـــارَةً مِنْ تَرَانِيمٍ وَأسْـــــرَار(٣)

وهو مطلع يحاول فيه إبراز فنية شعره العالية، وسحره الآخاذ، وتفوقه غير المسبوق، وجماله الرائع، مستعينًا بكل ما يبرز هذه المعاني من عناصر الطبيعة، ومعجم المرأة، والموروث الديني، مفجرًا كثيرًا من الصور الآخذة بالألباب، فهو قد جمع شعره من فرع المرأة المتدللة، وصاغه من بسمات الجميلات، وهو الذي وهب حياته للفن البديع ذي الظلال الوارفة والماء السلسبيل؛ ولذلك فشعره فيه لمسة خلود، أذهل الطير، وفاقها حسنًا وجمالاً، كأن داود عليه السلام صاحب الصوت الشجي الندى خلع عليه

(١) الديوان ١/ ٧٩ .

(٢) راجع القصيدة في السابق ١ / ٧٨ وما بعدها .

(٣) السابق ١ / ١٤٧ . والفرع: الشعر. اليراع واليراعة: القلم. أثارة الشيء: بقيته.

مسحة من صوته .

والجارم في هذا المطلع تجاوز حدود الفخر بشعره، فكشف عن وظيفة الشعر وماهيته، وهذه من الومضات النقدية التى ترددت كثيرًا في شعره(١) .

ووظيفة الشعر في هذا المطلع متعددة الجوانب، تضرب في نواحٍ عدة، فهو يقوى عزم الشباب ويبعث فيهم الحمية، ويهدى السارى ليلاً، ويكشف الأمل المحجوب، ويلهب الأرواح.. إلخ(٢) .

أما ماهية الشعر فيحاول الجارم أن يكشف عنها في قوله :

الشِّعْرُ عَاطِفَةٌ تَقْتَادُ عَاطِفَةً　　وَفِكْرَةٌ تَتَجلَّى بَيْنَ أفْكَار
الشِّعْرُ إنْ لاَمَسَ الأَرْوَاحَ ألْهَبَهَا　　كَمَا تَقَابَلَ تَيَّارٌ بتَيَّار(٣)

وهذا التعريف لماهية الشعر يكشف عن حس نقدي خبر الشعر وتعرف أبرز أسسه وأركانه: العاطفة، والفكرة المتميزة عما سواها من أفكار، وإثارة العواطف والانفعالات ، وهو ما أكده الناقد الإنجليزي هـ . كومبس من أن «أعظم الأفكار ذات الدلالة ـ مما يأتى به الفلاسفة والعلماء ـ لا تصبح أفكارًا شعرية لمجرد أنها تدخل في الشعر، ولا مجرد أنها تتمتع بفضيلة احتفاء الشعر بها ؛ ذلك لأن المفكر الشعري هو الشاعر نفسه، ولما كان الشعر ينتمي للتجربة، فإن تجربة الشاعر ليست أن يجمع أفكارًا وحقائق مستعملة مطروقة ، ولكن أن تكون إدراكًا حسيًّا وانفعالاً عقليًّا

(١) كتبت الدكتورة جواهر عبد العزيز عبد الرحمن آل الشيخ مقالاً بعنوان: آراء الجارم النقدية في الشعر، نشرته مجلة الفيصل، العدد ١٩٤، فبراير ١٩٩٣م، ص ١٢ وما بعدها ، وقد أعاد نشره الدكتور أحمد على الجارم في كتاب : الجارم في ضمير التاريخ (١٩٩٤م) ص ٤٠٧ وما بعدها ، فليراجعه من أراد التعرف على هذه القضية في شعر الجارم .

(٢) راجع هذ المطلع في الديوان ١/ ١٤٧ ـ ١٤٩ .

(٣) السابق ١ / ١٤٨ .

للحياة، ولا يمكن الإحساس بالفكرة في شعره إلا من خلال الطريقة التى يحرك بها ألفاظه، وطبيعي أن تكون الأفكار التى توجد مجردة ـ ولذاتها ـ تهم الشاعر بالفعل، وتكون لها دلالاتها عنده، لكن إذا اندمجت هذه الأفكار في كتابته فإنها تتجسد في التعبير الذي يستقر في الذهن والمشاعر والحواس بقوة ووضوح ودقة وفورية نابضة بالحياة»[(١)]. وهذا المطلع الذي فخر فيه بشعره وتحدث عن وظيفة الشعر استمر على مدار خمسة وعشرين بيتًا حتى تخلص إلى موضوع القصيدة «مدح الملك فاروق» :

مُلْكُ مِنَ النُّور قَدْ ضَاءَتْ دَعَائِمُهُ كَأَنَّمَا شِيدَ مِنْ هَالاَتِ أقْمَار[(٢)]

وحظيت «الطبيعة» بحضور واضح في مطالع الجارم، وبخاصة مطالع القصائد التى مدح فيها أسرة محمد على ، مثل قصيدة «تهنئة الفاروق بعيد الفطر» (١/ ١٦٢) و«عيد جلوس الملك فؤاد» (٢/ ٣٤٠) و«الملك» (٢/ ٤٨٩)، كما أن بعض مطالع القصائد الأخرى لم يَخْلُ من الحديث عن الطبيعة، فقصيدته «العيد المئوى لوزارة المعارف» يستهلها بلوحة فنية بديعة منتزعة من الطبيعة الساحرة:

أخْرَجَ الرَّوْضُ أطْيَبَ الثَّمَرَاتِ هَاتِ مَا شِئْتَ مِنْ قَرِيضِكَ هَاتِ
زَهَرَاتٌ تَتِيهُ بِالْغُصْنِ زَهْوًا وَغُصُونٌ تَتِيهُ بِالزَّهَرَاتِ
صَيَّرَتْ صَفْحَةَ الرِّيَاضِ سَمَاءً وَتَجَنَّتْ فِيهَا عَلَى النَّيِّرَاتِ
لَمْ تُفَارِقْ كِمَامَهَا، وَشَذَاهَا يَنْشُرُ الطِّيبَ فِي جَمَيعِ الْجِهَاتِ[(٣)]

يستمر هذا المطلع متنقلاً بين مظاهر الطبيعة الساحرة، حتى تبلغ أبياته ثمانية وعشرين بيتًا، نلمح فيها بعض الخيوط التى تربطه بالموضوع، يتجلى ذلك من أول بيت، إذ

(١) على شلش : في عالم الشعر (دار المعارف ، القاهرة) ص ٣٤ .

(٢) الديوان ١/ ١٤٩ .

(٣) الديوان ١ / ٩٦ . والكِمام: جمع كِم (بكسر الكاف فيهما) وهو وعاء الطلع والنَّور.

يشـير الجـارم بـالروض إلى «وزارة المعـارف» التـي نشـرت العلـم في ربوع البلاد، ويعضد ذلك أول بيت طرق به الموضوع:

قَـدْ غَرَسْـنَاهُ رَوْضَ عِلْـمٍ فَـأَزْرَى حُسْـنُهُ بـالْحَدَائِقِ الْبَاسِـقَاتِ(١)

وقد يـأتي المطلع مزيجًا من بعـض العناصر السـابقة، كأن يمزج الشـاعر بين الحديث عن الطبيعة والحديث عن الشـعر، كما في مطلع قصيدته «السودان» الذي استمر قرابة ثلاثين بيتًا من أبيات القصيدة ، ويبدؤه بحديث عن الطبيعة :

يَـا نَسْـمَةً رَنَّحَـتْ أعْطَـافَ وَادِينَـا قِفِـي نُحَيِّـكِ، أوْ عُوجِـي فَحَيِّينَـا(٢)

ثم يثنِّي بالحديث عن الشعر:

فَجَـاءَ شِـعْرِي أنَّـاتٍ مُنَغَّمَـةً وَجَـاءَ شِـعْرُكَ غَمْرَ الدَّمْعِ مَحْزُونَـا(٣)

ونلمح في هذا المطلع نزعة تأملية فلسفية صوفية، وخصوصًا في نهايته عندما يخاطب الطير الذي هو (ذات الشاعر) ، كما تعلوه مسحة إيمانية :

تَعَـزَّ طَـيْرُ، فَالأَيَّـامُ مُقْبَلَـةٌ مَـا أضْيَـقَ الْعَيْـشَ لَـوْ عَـزّ الْمُعَزُّونَـا!
خُـذِ الْحَيَـاةَ بِإيمَـانٍ وَفَلْسَـفَةٍ فَرُبَّ شَـرٍّ غَـدَا بـالْخَيْرِ مَقْرُونَـا
فَكَـمْ وَزَنَّـا فَمَـا أجْـدَتْ مُوَازَنَـةٌ فِـي صَفْحَـةِ الْغَيْبِ مَـا يُعْيِـي الْمَوَازِينَـا
الْكَـوْنُ كَوَّنَـهُ الرَّحْمَـنُ مِـنْ قِـدَمٍ فَهَـل تُرِيـدُ لَـهُ يَـا طَـيْرُ تَكَوِينَـا(٤)

---

(١) الديوان ١ / ٩٨ .

(٢) السابق ١/ ١٣٩ . ورنحت: أمالت. أعطاف: جوانب. عوجى: ميلي أو ارجعي.

(٣) السابق ١/ ١٤٠ .

(٤) السابق، الصفحة نفسها .

تمضى الأبيات على هـذا النحو حتى نهايـة المطلع، فيلقى بحكمتـه التى هي خلاصة تجربته:

مـاَ أجْمَـل الْكَـوْنَ لَوْ صَحَّـتْ بَصَائِرُنَـا   وَكَيْفَ نُبْصِـرُ حُسْــنَ الشَّــيْءِ بَاكِينَـا؟
الله قَـدْ خَلَـقَ الدُّنْيــا لِيُسْـــعِدنَا   وَنَحْـنُ نَمْلَؤُهَــا حُزْنًــا وَتَأْبِينَــا[١]

ومهما يكن من أمر، فإن مثل هذه المطالع تتسم بالجدة؛ إذ لم يستخدمها القدماء في مطـالع قصائدهم، وبهـذا اختلفت طبيعـة المطلع عنـد الجارم، ســواء الذي نسـمع فيـه صـوت الموروث الشـعري، أو الـذي غـير نمطـه وخـرج بـه مـن إطـار البنـاء التقليدي للقصيدة العربية ، ففـي جانب المطالع التى تـأثر فيها بالموروث غـير في الإطار الشكلي لهـا، بل يمكن القول: إنــه اتخذ بعضًـا منهـا قناعًا رمزيًّـا يبـث من خلالـه رؤيتـه لذاتـه والكون من حوله. أما في جـانب المطالع التى فقد فيها التأثر بالموروث، أو التى خرج فيهـا عن البناء التقليدي للقصيدة العربيـة، فأغلبها جاء معبرًا عن نجـاوى نفسه، ورؤيته للأشياء كالطبيعة والشعر.

المحور الثاني: توظيف الجارم لمطالعه:

القـارئ لديوان الجارم يجذب انتباهه توظيف الجارم للجُلّ الأعظم من مطالعه لخدمة موضوع القصيـدة، وبعبــارة أدق: توظيـف المطلـع بجعلـــه تمهيـدًا لموضـوع القصيدة، وكاشفًا عن طبيعة التجربة الشعرية ، وللتدليل على ذلك نسوق نماذج كاشفة من :

١ـ المطالع المباشرة:

من المطالع المباشرة التى وظفها الجارم مطلع قصيدته «مصر» :

---

(١) الديوان ١/ ١٤٠.

صَـــوَّرَ اللهُ فِيـــكِ مَعْنَـــى الْخُلُـــودِ   فَـــابْلُغِي مَـــا أرَدْتِــــهِ ثُـمَّ زِيـدِي[1]

حيـث يكشــف من خلالــه عن موضـوع القصيدة برمتــه الذي يـدور حول مصر وتاريخهـا وحاضرها ومسـتقبلها، يوحى بذلك تعبـير «معنى الخلود» ؛ إذ الخلود تاريخ مجيد، وحـاضر زاهر، ومسـتقبل مشــرق. ويَنُمُّ البيت ـ كمـا تنم القصيـدة كلها ـ عن حالة من النشوة والفخر.

ومن المطالع المباشرة التى وظفت توظيفًا جيدًا ، مطلع قصيدة «الأعمى» :

مَـنْ مُجِـــيرِي مِـنْ حَالِكَــاتِ اللّيَــالِي؟   نُـوَبَ الدَّهْـرِ مَـــا لكُـنَّ وَمَـــا لِي![2]

وفيـه يتزيـا الشــاعر بزي الأعمى، ويتصف بصفاتــه، وهذا يـبرز الحالـة الشـعورية والنفسـية، بل الإنسانية التى يعانيهـا الشاعر، وهي حالة حزن عميق على ذلك الأعمى الحائر الذي يبدو مسـتعطفًا منهزمًا، مسـتعطفًا لكي يمد أحد لـه يد العون، منهزمًا أمام الزمن القاسي المتسـلط. والمطلع متوتر، يعبر عن حالة الأعمـى البائسة، تبرز هذه الحالة في اسـتخدام الجـارم لأسـلوب الاسـتفهام الذي يقرع بـه سمع القـارئ أو السامع لأول وهلة للدلالـة على حـيرة الأعمى واضطرابـه، كما تـبرز في استخدام أسـلوب التعجب الموحـى بـالضجر والألم، وفي اسـتخدام المفردات «حالكـات ـ الليــالي ـ نوب » التى توحى بالسوداوية، وكثرة المصائب، بل إن كثرة استخدام حروف المد «الياء والألف» وتكرارها توحى بالبطء والثقل، وهذا تعبير عن حياة الأعمى البطيئة الثقيلة .

وبهذا يعـبر المطلع عن موضوع القصيدة الذي يدور حـول تصوير حالة الأعمى مع استعطاف ذوى القلوب الرحيمة للشفقة به وبحاله .

ومطلع قصيدته «باريس» التى يرثى فيها تلك المدينة بعد سقوطها في الحرب العالمية

---

(١) الديوان ١ / ٢١ .

(٢) السابق ١ / ٥٥ .

الثانية يكشف عن تغير أحوالها وتبدلها، فهي تارة مزدهرة، وتارة محطمة :

عُـرْسٌ أقِيـمَ عَلَى الـدَّمِ الْمَسْـــفُوكِ أأرَدِّدُ الأَلْحَـــــانَ أمْ أبْكِيــكِ؟(١)

فالمطلع يكشف عن حيرة الشاعر بين أن يتحدث عن باريس في عصور ازدهارها أو يبكيها لما آلت إليه من دمار بعد الحرب، ويوحى ذلك بمدى المفارقة التى تنبع من حالة باريس تلك، بالإضافة إلى استخدامه المفردات الكلامية المتباينة «العرس، الدم» و « الألحان ، البكاء» ، فالعرس أقيم على الدم المسفوك، والشاعر لا يدرى أيبكى أم يتهج؟ أيبتهج للعرس؟ أم يبكى على الدم المسفوك؟ ويوضح الشاعر تلك المفارقة، ويكشف عن تلك الحيرة في البيت الذي يلي ذلك المطلع :

بَـــاريسُ حَـــيَّرْتِ الْقَرِيـضَ، فَمَـرَّةً يَشْـــدُو، وَحِينًـــا وَالِهًـــا يَرْثِيـكِ(٢)

٢ـ المطالع القصيرة:

جاء هذا المطلع مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بموضوع القصيدة، معبرًا عن الجو النفسي والشعوري فيها ، فقصيدته «أبو الزهراء» جاء مطلعها معبرًا عن موضوع القصيدة، مبينًا عظمة الحدث:

أطَلَّـتْ عَلَى سُـــحْبِ الظَّلاَمِ ذُكَـاءُ وَفُجِّرَ مِـنْ صَخْـرِ التَّنُوفَـــةِ مَـــاءُ

وَخُـــبِّرَتِ الأَوْثَـــانُ أنَّ زَمَانَهَـــا تَوَلَّـــى ، وَرَاحَ الْجَهْـــلُ وَالْجُهَـــلاءُ

فَمَـا سَـــجَدَتْ إلاَّ لِذِي الْعَرشِ جَبْهَـةٌ وَلَـمْ يَرْتَفِـعْ إلاَّ إلَيْـــهِ دُعَـــاءُ(٣)

ففي هذا المطلع بيان لما كانت عليه الحالة قبل مجيء النبي عليه السلام وبعده، يبرز

---

(١) الديوان ٢/ ٥٣٥ .

(٢) السابق، الصفحة نفسها .

(٣) السابق ١ / ١٧ . وذكاء: الشمس. صخر التنوفة: الحجارة بالمفازة، والمقصود صحراء الحجاز.

ذلك من خـلال تلك الصورة التى رسمهـا الشـاعر في الأبيـات الثلاثة السـابقة مسـتعينًا بعناصر الطبيعة، وبالموروث الإسلامي، مع استخدام تكنيكات اللغة المختلفة .

فمن عناصر الطبيعة التى استعان بها (السحب ، ذكاء، صخر التنوفة، ماء) ، وهذه العنـاصر متقابلـة، فالسـحب في مقابلـة ذكـاء، والصخر في مقابلـة المـاء، وهذا يبين أن هنـاك حالتين، حالـة سـلب وحالـة إيجـاب، فحالة السـلب تتمثـل في السـحب الكثيفة المظلمة، حيث إن كلمـة « سـحب» جمع سـحاب، وسـحاب جمع سحابة ، أي أن: سـحب جمع جمعٍ(١)، كمـا أن هذه السـحب ليسـت سـحبًا عاديـة، بل هي «سـحب الظلام» ، وهذا يوحـي بشـدة الظلمـة، وتتمثل ـ أيضًـا ـ في الصخر الصلد الموجود في الصحراء المترامية الأطراف، أمـا حالـة الإيجـاب فتتمثل في «ذكـاء» ، وهي الشـمس المتوهجـة ، و «ذكـاء» معرفـة لا تدخلهـا الألف واللام، مـن ذكـت النـار تذكو(٣) ، فاسـتخدام «ذكاء» يوحى بـالنور والحرارة معًا، وتتمثل ـ أيضًـا ـ في الماء رمز الخصب والنماء والخير.

فـ «سحب الظـلام» في حالة السـلب تقابل «ذكـاء» في حالة الإيجاب، و «صخر التنوفة» في حالـة السلب يقـابل «ماء» في حالة الإيجـاب، ومن ثم يتضح لنا أن جانب الإيجاب أقوى من جانب السـلب، وهو بحالـة السلب يشـير إلى حالة العرب قبل مجيء النبي ﷺ ، تلك الحالـة التى كانت تعج بالظلام الدامس، ظلام الجهل والكفر والظلم.. الخ، وبحالـة الإيجاب يشير إلى مولد النبـي عليه السلام، ومـا كان له من أثر كبير في محو هذا الظلام، وإزالة ذلك الجهل .

لقد اسـتطاع الجـارم أن يصور تلك الحالة المعنويـة بهذه الصورة الحسـية التى انتزع

(١) انظر ابن منظور: لســان العرب (دار صــادر ، بيروت ـ لبنان) ١/ ٤٦١، والمعجم الوسيط، ص ٤٣٤، مادة (سحب) .

(٢) الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مادة «ذكو» ٤/ ٣٢٤ .

عناصرها من الطبيعة، وهو بذلك يعبر عن موضوع القصيدة ويلخص التجربة ويبرزها.

ولكي يجلي الجارم تلك الصورة يستعين بالموروث الإسلامي، حيث إن الأوثان خبرت أن عهدها انتهى، وأن الجهل ما عاد له مكان، وأن الجهلاء انتهى دورهم، فأصبح السجود لذى العرش ، وصار الدعاء متوجهًا إليه .

أما التكنيكات اللغوية فتمثلت في استخدام الفعل « أطلت» وهو يوحى بالسرعة، والإطلال كان من الشمس المتوهجة التى تنبعث منها الحرارة القادرة على إذابة «سحب الظلام» المتراكمة، ولا يخفى ما في استعمال «ما» النافية، التى تنفى الفعل الماضى «سجدت» من الإيحاء بقوة المؤثر الذي أزال ذلك الركام المتراكم من الظلام والجهل والشرك حتى توجهت العبادة والسجود للخالق سبحانه ، وهو نفس ما يوحى به الفعل المضارع «يرتفع» المجزوم بـ «لم» التى قلبت زمنه إلى الماضى .

تلك الصورة التى أقامها الجارم على التقابل تكشف عن مدى قوة المؤثر في مقابل المؤثر فيه، والمؤثر هو النبي عليه السلام، والمؤثر فيه هم العرب في حالتهم السيئة التى كانوا عليها، وهذا يوحى بعظم ما قام به ذلك النبي والجهد الذي بذله، ويبرز دقة الجارم ومهارته في التعبير عن هذه الصورة المتقابلة .

٣ـ المطالع الطويلة :

تتسع ظاهرة ارتباط المطلع بالموضوع لتشمل المطلع الطويل؛ حيث يجد القارئ خيوطًا في النسيج الشعري تربطهما وتقيم بينهما علاقة، فالقارئ ـ مثلاً ـ لقصيدته «صبح باسم» التى نشرت بمناسبة احتفال مصر بعيد جلوس فاروق يجد أن هناك رابطًا عضويًّا يربط مطلعها بموضوعها، فالمطلع حديث عن الليلة التى سبقت صباح يوم تولية الفاروق؛ ولذلك يقول في نهاية هذا المطلع:

هِـيَ لَيْلـــــةُ الْفَـــارُوقِ تَتْلُـو مَجْدَهُ وَالدَّهْـرُ وَالأَيـــــامُ مِــنْ أَلْوَاحِهَـــــا
قَـدْ أسْــــفَرَتْ عَـنْ صُبْـحِ يَـوْمٍ بَاسِــمٍ بَـرَّاقِ سَـــــــافِرَةِ الْمُنَـى لَمَّاحِهَـــا(١)

وبالإضافة إلى هذا الرابط، يوجد رابط نفسي وشعوري وهو جو البشر والسرور والفرح الذي يسيطر على القصيدة من مطلعها إلى نهايتها .

وتجدر الإشارة إلى أن هناك بعض القصائد يُفْتَقَدُ فيها الرابط بين المطلع والموضوع، ومن هذه القصائد «لبنان» التى سبق ذكر جزء من مطلعها البالغ خمسة عشر بيتًا، والذي يقول الجارم في نهايته مخاطبًا القطار، ومستخدمًا تكنيك الرحلة :

سِـــــــرْيَا قِطَـارُ فَفِـي فُؤادِي مِرْجَـلٌ يُزْجِيــكَ بَيْــنَ مَتَـــــالِعٍ وَبطَـــــاحِ
لـوْ كُنْتَ شِـــعْرِي كُنْتَ أسْـــبَقَ طَـائِرٍ يكْفِيـــــهِ لِلْقُطْبَيْـــنِ خَفْـقُ جَنَـــاحِ(٢)

وذلك قبل أن يطرق الموضوع:

قَـالُوا : هُنَـا لُبْنَـانُ، قُلْتُ: وَهَـلْ سِـوَى لُبْنَـــــانَ مَلْعَـــبُ صَبْوَتِـــي وَمَرَاحِـي
يَبْــدُو أشَــــــمَّ عَلَى البطَــاحِ كَأَنَّـــهُ عَلَـمٌ بكَـفِّ الْفَـــارسِ الجحْجَـــاحِ(٣)

فلا نحس بترابط بين المطلع وموضوع القصيدة ، ولعل مرجع ذلك أن المطلع جاء في بنية قريبة جدًّا من بنية المطلع في القصيدة العربية الموروثة، فقد استهله الجارم بالغزل، ثم انتقل إلى الحديث عن شبابه الذي غادره، فيما يشبه إلى حد كبير الوقوف على الأطلال، ثم وصف رحلته، فالمطلع تتضح فيه مكونات المقدمة في القصيدة العربية القديمة .

(١) الديوان ١/ ٢٣٢ ، ٢٣٣ . وأسفرت: كشفت. لماحها: مبصرها.
(٢) السابق ٢ / ٤٨٢ . ويزجيك: يسوقك ويدفعك. متالع: الروابي. بطاح: جمع بطحاء وهو المسيل المنبسط.
(٣) السابق، الصفحة نفسها . وصبوتي: صباي. الجحجاح: المسارع إلى الكلام.

ومهما يكن من أمر، فالذي يقرأ قصائد الجارم في تؤدة وروية يجد أن مطالعه ـ في مجملها ـ بينها وبين الموضوعات ارتباط عضوى وشعوري، فيعتبر عنصر المطلع ـ عنده ـ بمثابة تمهيد أو مدخل فني لموضوع القصيدة ، كما أنه إشارة لنفسية الشاعر إزاء هذا الموضوع، فالشاعر ـ كما يقول الدكتور عبد الحليم حفنى ـ « حين يبدأ في الإنشاء قد يختار تقليدًا معينًا ... ؛ ليجعله تمهيدًا للدخول في الموضوع، ولكن هذا التمهيد لا يعقل أن ينفصل عن مشاعره كل الانفصال، وإنما نجد مشاعره عادة منبثة خلال هذا التمهيد قصد أو لم يقصد؛ لأنها عادة هي التى نحسها خلال المطلع، وليس المعاني التفصيلية، فالمشاعر المجملة كالرضا أو السخط أو الخوف أو الحزن هي التى نجدها عادة واضحة في المطلع، وكأنها عنوان للقصيدة ، وهي عادة أصدق من معاني القصيدة ، لأنها تعبر عن المشاعر الواقعية الموجودة في نفس الشاعر»[1] .

(١) مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م) ص ٧٢ ـ ٧٣ .

الموضوعات وطبيعة التجربة

ينظر النقد الحديث إلى العمل الأدبي على أنه بناء متكامل، تترابط أجزاؤه، وتتلاحم عناصره ـ في داخل سياج شعوري واحد، فالقصيدة في إطارها الخارجي ليست إلا شكلاً تعبيريًّا عن مجموعة من الانفعالات والهزات الوجدانية التى يعانيها الشاعر تجاه موقف أو فكرة .

فالتجربة ـ إذن ـ هي الفكرة أو الموقف الذي يمر به الأديب، فيؤثر فيه، ويدفعه إلى تصويره في قالب فني، تمليه عليه طبيعة الرؤية الفنية، فهي الصورة النفسية التى يصورها الشاعر أو الكاتب تصويرًا ينم عن عمق شعوره تجاه موقف ما ، وبعبارة أخرى: هي الحالة التى تلابس الشاعر وتوجه باصرته أو ذهنه إلى موضوع من الموضوعات أو واقعة من واقعات الدنيا، أو مرأى من المرائي في الوجود، وتؤثر فيه تأثيرًا قويًّا يدفعه إلى الإعراب عما يرى ويتأمل(١) .

والمحور الأساسي في الحكم على التجربة هو الصدق الفني؛ إذ ليس من الضروري أن يكون الشاعر قد عانى التجربة، بل يكفى أن يكون قد لاحظها، وعرف بفكره عناصرها، وآمن وانفعل بها، فلا ينافى الصدق ـ مثلاً ـ أن يخلق الشاعر بلادًا خيالية أو عصرًا خياليًّا يحل فيه أحلامه(٢) .

وليس بالضرورة أن يكون موضوع التجربة عظيمًا، ذا دلالة اجتماعية، أو ذا مضمون فكري فلسفي، بل يمكن أن يكون شيئًا عاديًّا أو تافهًا أو قبيحًا؛ لأن ميدان العمل الأدبي هو الذات وما تشعر به من أمور خاصة بها أولاً، مهما تكن صلتها

---

(١) انظر: د/ محمد سعد فشوان: مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث (دار المعارف. القاهرة) ص ١٩٩.

(٢) انظر: د/ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٣٦٤، ٣٦٥ .

بالمجتمع أو الحياة(١) .

وليس معنى ذلك أن من يتناول المشاكل والقضايا الإنسانية الخطيرة يستوى مع ممن يتناول الأشياء السطحية التافهة ، ولكن لا يمكن أن نخرج من نطاق الشعر التجارب ذات الموضوعات الهينة قليلة القيمة متى استطاع الشاعر أن يضفى شعوره وخياله على تلك الموضوعات.

ومثل هذه التجارب التي موضوعها هين تافه تحتاج إلى قدرة فنية خيالية، وقوة إحساس لنقل مثل هذه التجارب إلى حيز الإبداع على عكس التجارب التي موضوعاتها ذات قيمة ؛ لأنها بإيحاءاتها القوية تساعد الشاعر على الإبداع.

يمكن القول ـ إذن ـ : إنه لا توجد موضوعات شعرية بطبيعتها ، وأخرى خارجة عن نطاق الشعر ، فهذا يتوقف على الشاعر ونظرته إلى الموضوع، وإيمانه به ، وانفعاله به .

ويؤكد بعض النقاد على وجود الصلة بين التجربة ووحدة القصيدة الفنية، بل يجعلون الوحدة تابعة للتجربة، ويستلزم هذا من الشاعر أن يقف على أجزاء تجربته بفكره، ويرتبها ترتيبًا، قبل أن يفكر في الكتابة(٢)، «فالتجربة الشعرية التامة صعود إلى قمة بعيدة، صعود له أول يبتدئ منه، وآخر ينتهي عنده، وهو صعود على طريق ممدود، كل جزء يسلم إلى جزء آخر، وكل جزء يحتاج إلى قدر من السكون والراحة، حتى يستطيع الشاعر أن يتم رحلته ... فالمنظومة الشعرية لا تعد تجربة حقًّا إلا إذا كانت على هذه الشاكلة، بمعنى أن يكون لها موضوع محدد تأخذ منه اسمها، ولابد أن تكون واضحة المعالم متميزة الأجزاء في نفس الشاعر ، وكل جزء يقود إلى أخيه، ولا يمكن أن يقوم جزء تال بدون سابقه ؛ لأنه هو الذي يفضى إليه، وليس بين جزء وجزء

---

(١) انظر: د/ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٣٦٦ ، ٣٦٧ .

(٢) السابق ص ٣٦٣ .

ثغرات ولا وهاد ولا عوائق بأي شكل من الأشكال، بل الأجزاء تتعاقب متسلسلة، وكل جزء يغاير صاحبه، ولكن لا المغايرة التى تفصله منه وتجعله نابيًا عنه»[١] .

والجارم في كثير من أشعاره أصغى إلى نبض الحياة من حوله، وسجل خلجاتها، وعبر عن أحاسيسه ومشاعره إزاء المواقف التى واجهها، والمشاعر التى أحس بها، والتجارب التى عاناها، ويتضح ذلك جليًّا في أشعاره التى يعبر فيها عن نجاوى نفسه، وخلجات صدره، وتفاعله مع الحياة وقضاياها[٢]، ومثل هذه الأشعار يمكن أن تدخل تحت إطار الشعر الذاتي بمفهومه الواسع، إذ «ليس المراد بالذاتية أن يقتصر الشاعر على التعبير عن ذاته وعواطفه وتجاربه الخاصة وحدها ـ وإن كان ذلك من أهم مظاهر الذاتية ـ بل أن يكون للشاعر كيان مستقل، ونظرة متميزة للحياة والناس، ووجدان يقظ يرصد المجتمع والطبيعة والنفس الإنسانية»[٣] .

وعلى هذا يمكن تقسيم التجارب الذاتية إلى تجارب ذاتية خاصة بالشاعر نابعة من داخله ومعبرة عنه ، وتجارب ذاتية عامة تثيرها عوامل خارجية تتأثر بها نفس الشاعر فيعبر عنها.

---

(١) شوقي ضيف: في النقد الأدبي (دار المعارف ، القاهرة، الطبعة السابعة) ص ١٣٨ ، ١٣٩ .

(٢) هاجم الدكتور محمد مندور الجارم واتهمه بأن أغلب أشعاره لا نعثر فيها بحافز تلقائي أو تجربة شخصية، فقال: «تبحث في .. ديوانه .. عن وجدانه الخاص فلا تجده ، بل إن شعر شبابه نفسه يكاد يخلو من هذا الوجدان؛ وذلك مع أن الشعراء يغزر إحساسهم عادة في مرحلة الشباب، ويتخذون الشعر وسيلة للتغنى بآلامهم وآمالهم ومواضع طموحهم والشكوى من الحياة والأحياء والثورة والتمرد على الأوضاع ، وكأن الجارم لم يمر بهذه المرحلة؛ وذلك لأن نفسه كانت مغلولة بالتقاليد ، وكان يتخذ الشعر ـ فيما يبدو ـ وسيلة لتحقيق نوع خاص من الطموح» ، الشعر المصري بعد شوقي ، الحلقة الأولى (نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة ـ القاهرة) ص ٣٣ وما بعدها .

وهذا الهجوم مُبَالَغ فيه؛ لأن ما ساقه الدكتور مندور من نماذج لا يمثل شعر الجارم كله أو تعبر عنه ، فقد أبدع في كثير من أشعاره ، وبلغ بها ذروة الفن، يدل على هذا كثير من النماذج التى سقناها في هذه الرسالة .

(٣) د/ عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر (مكتبة الشباب، القاهرة ، ١٩٩٢) ص ٢٦.

فأما الأشعار التى عبر فيها الجارم عن ذاته الخاصة، فهي قصائده الغزلية، وأشعاره في الشباب والمشيب، وحول الزمن ورؤيته له، وخلجات نفسه التى بثها الكون من حوله، وهذا اللون من الأشعار قد تقوم عليه القصيدة بأكملها،وقد يأتى في جزء منها.

فمن نماذج القصيدة الكاملة قصيدته «الحب» التى يصور فيها حالة الوجد التى أضرمت في جوانحه نارًا، وملأت قلبه آلامًا وأحزانًا ، حتى صيرت قلبه كسيرًا أسيرًا:

عَاجَ الْخَيَالُ فَلَمْ يَبُلَّ أوَامَا   وَمَضَى وَخَلَّفَ فِي الضُّلُوعِ ضِرَامَا
مَا لِي وَلِلْكَحْلاَءِ! هِجْتُ عُيُونَهَا   فَمَلأْنَ قَلْبِي أنْصُلاً وَسِهَامَا
يَا قَلْبُ وَيْحِكَ! مَا سَمِعْتَ لِنَاصِحٍ   لَمَّا ارْتَمَيْتَ، وَلاَ اتَّقَيْتَ مَلاَمَا
لَعِبَتْ بِكَ الْحَسْنَاءُ، تَدْنُو سَاعَةً   فَتَثِيرُ مَا بِكَ، ثُمَّ تَهْجُرُ عَامَا(1)

يبرز في الأبيات تأثر الشاعر بالموروث الشعري القديم من حيث: المفردات التى نشتم فيها رائحة الشعر العربي القديم، وخيال المحبوبة الذي طالما طاف بالشاعر القديم فهاج أشواقه، وأورثه نارها. ولكن ـ بالرغم من ذلك ـ استطاع الجارم أن يصور حالة ألم وترقب دائمين، ويعلل لحالة الضعف هذه بما للغرام من سلطان على القلوب وقهر للنفوس.

يَا شَدَّ مَا فَعَلَ الْغَرَامُ بِمُهْجَةٍ   ذَابَتْ أسىً وَصَبَابَةً وَهُيَامَا
كَانَتْ صَئُولاً لاَ تُنِيلُ خِطَامَهَا   فَغَدَتْ أذلَّ السَّائِمَاتِ خِطَامَا
سَكَنَتْ إلى حُلْوِ الْغَرَامِ وَمُرِّهِ   وَرَعَتْ عُهُودًا لِلْهَوَى وَذِمَامَا
وَطَوَتْ أحَادِيثَ الْجَوَى فَطَوتْ بِهَا   دَاءً يَدُكُّ الرَّاسِيَاتِ عُقَامَا
نَالَ الضَّنَى مِنْهَا الَّذِي قَدْ نَالَهُ   فَعَلاَمَ رَوَّعَهَا الصُّدُودُ عَلاَمَا(2)

---

(1) الديوان ٢ / ٣٠٤ . والأوام: حر العطش، والمراد – هنا – حرارة الشوق.

(2) السابق ٢ / ٣٠٥ ، ٣٠٦ . وصئولاً: وثابًا نافرًا. ذمامًا: حرمة وعهدًا. الجوى: الحزن والحرقة وشدة الوجد.

وليس الغزل وحده الذي يعبر به الجارم عن تجاربه الخاصة، بل هناك مجموعة من المقطوعات في موضوعات غير غزلية لا نسمع فيها إلا صوت ذاته، من ذلك «قبعة بعد عمامة» (١/ ١٢٥) و«رضا اليأس» (٢/ ٤٩٨) ، فمثلاً مقطوعة «قبعة بعد عمامة» التى قالها عندما كان مبعوثًا في إنجلترا:

لَبِسْتُ الآنَ قُبَّعَةً بَعِيدًا   عَنِ الأَوْطَانِ، مُعْتَادَ الشُّجُونِ
فَإِنْ هِيَ غَيَّرَتْ شَكْلِي فَإِنِّي   «مَتَى أضَعِ الْعِمَامَةَ تَعْرِفُونِي»

تكشف عن خصوصية شاعر درعمي، قرأ التراث، فجاء الاقتباس في موضعه، فهو حينما لبس القبعة لبسها وهو بعيد عن الأوطان، والغريب ـ دائمًا ـ ما تعتريه الشجون، وإن كانت القبعة غيرت من شكل الشاعر فهي لم تمسّ روحه ، وهو سيعود عربيًّا قحًّا يعرفونه برسمه وجوهره متى يضع العمامة مرة أخرى . وموسيقى «البحر الوافر» كشفت عن عميق شعور الشاعر بالغربة وشوقه إلى أوطانه، والنون المكسورة توحي بالحزن العميق الذي أشار إليه في عجز البيت الأول. وبذلك يكشف البيتان عن نفس تؤرقها الغربة تتمنى العودة إلى جذورها ، حتى تستطيع مواجهة الحياة بأصالة وعراقة.

وأما توارد هذا اللون من الأشعار الذاتية الخاصة بالشاعر في جزء من القصيدة فقط فأكثره يتجه إلى الفخر بنفسه وشعره والحنين إلى الماضى الجميل المتمثل في الشباب الذي انقضى سريعًا .

فالجارم كثيرًا ما اعتز بنفسه وشعره، فها هو يفخر بنفسه حينما يخاطب بلدته «رشيد» قائلاً :

أنَا مِنْ تُرْبِكِ النَّقِيِّ وَشِعْرِي   نَفَحَاتٌ مِنْ وَحْيِ قُدْسِكِ تُهْدَى
كُنْتُ أشْدُو بِهِ مَعَ النَّاسِ طِفْلاً   فَتَسَامِى فَصِرْتُ فِي النَّاسِ فَرْدَا(١)

(١) الديوان ١/ ٥١ .

ويفخر بشعره وشاعريته في تلك اللوحة الفنية الجميلة المنسوجة من عناصر الطبيعة:

خَيَـــالٌ إذَا أرْسَـــــلْتُهُ إثرَ نَـــافِرٍ   أتَـتْ بِـــأَعَزِّ الآبِـدَاتِ حَبَائِلُـــــهْ
وَلَفْـظٌ كَوَجْهِ الرَّوْضِ فِي مَيْعَةِ الضُّحَى   وَقَـدْ صَدَحَـتْ فَـوْقَ الْغُصُـونِ عَنَادِلُـــهْ
إذَا قُلْتُـــهُ أَلْقَـى عُطَـــارِدُ سَـــمْعَهُ   وَسَـــاءَلَ شَـمْسَ الأُفْقِ مَنْ هُوَ قَائِلُـهْ
وَإنْ سَـــارَتِ الرِّيحُ الهَبُوبُ بِجَرْسِـــهِ   فَـآخِرُ أَكْنَـافِ الْوُجُودِ مَرَاحِلُـــهْ(١)

فتبرز عناصر الطبيعة في الأبيات (النافر ، الآبدات، الضحى ، الغصون، العنادل، عطارد، شمس الأفق، الريح) وقد صاغها الجارم معتمدًا على الوسائل الإيحائية التشخيص، والتجسيد) ، فبدت الصورة تَعِجُّ بالحركة وتمتلئ حيوية؛ لتعبر في النهاية عن شاعرية متفوقة، وشعر متميز.

أما الحديث عن الشباب والصبا فقد اتضح في: وصف أيام الشباب الجميلة وفي الحنين إليها، وفي تمنى عودتها، وفي ثورته على الشيب، فها هو يصف أيام الشباب، فيقول:

أيَّـــامَ لِي فِي كُـلِّ سَـــرْحٍ نَغْمَـــةٌ   وَبِكُـلِّ رُكْـنٍ وَقْفَـــةٌ وَلِمَـــامُ
أيَّـــامَ لا أمْسِـــــى يَجُـرُّ وَرَاءَهُ   أسَـــــفًا، وَلاَ يَوْمِي عَلَـيَّ جَهَـــامُ
أَلْهُـو كَمَـــا تَلْهُـو الطُّيُـورُ ، حَدِيثُهَـــا   شَـــــدْوٌ ، وَرَفُّ جَنَاحِهَـــا أنْغَـــامُ
مُتَنَقِّـــلاتٍ بَيْـــنَ أزْهَـــــار الرُّبَـــــا   الجَـوُّ مَتْـنٌ ، وَالنَّسِـــــيمُ زِمَـــامُ
وَمَطَـــالِبِي لَـمْ تَعْـدُ مَـدَّةَ سَـــاعِدِي   بُعْـدًا، فَمَـــا اسْـــتَعْصَى عَلَـيَّ مَـرَامُ
لَهْـوُ الطُّفُولَـــةِ خَـيْرُ أيَّـــامِ الْفَتَـى   إنَّ الْحَيَـــاةَ وَكَدْحَهَـــا أوْهَـــامُ(٢)

---

(١) الديوان ١ / ١٨٢ . والنافر والآبد: الشارد. الحبائل: شباك الصيد. ميعة الضحى: أوله. عنادل: جمع عندليب، طائر صغير غرد. عطارد: كوكب الفن والشعر.

(٢) السابق ٢/ ٣٠٨. وسرح: فناء الدار. لمام: اجتماع. جهام: لا خير فيه ولا سرور. زمام: مقود. مرام: مطلب.

وتكشـف الأبيات عن طبيعـة حياة الشـاعر في أيـام شبابه، فهـي حياة ملؤها الفرح والسرور، خاليـة من الهموم والأحزان، آمالها محدودة، فهي الحياة وبدونها تكون الحياة أوهامًـا، وقد انعكست رؤيتـه تلك على مظاهر الطبيعة من حولـه فرآها جميلة؛ ولذلك يحن إلى تلك الأيام:

وَدَّعْـتُ أيَّـامَ الشَّـبَابِ حَوَافِـلاً — مِـنْ بَعْـدِ مَـا عَصَـفَ المَشِـيبُ بُعودِي

فَـإذَا خَطَـرْنَ، فَهُـنَّ رُؤْيَـا نَـائمٍ — وَإذَا هَمَسْـنَ ، فَهُـنَّ رَجْـعُ نَشِـيدِ

أرْنُـو إلَـى عَهْـدٍ لَهُـنَّ كَأَنَّمـا — أرْنُـو لِنَجْـمٍ فِـي السَّـمَاءِ بَعيـدِ

وَأرَى الحَيَـاةَ بـلا شَـبَابٍ مِثْلَمَـا — لَمَـعَ السَّـرَابُ بمُقْفِـرَاتِ الْبِيـدِ[1]

ويبدو الشاعر كسيرًا حسيرًا، إذ ودع أيام الشباب، ويبدو عاجزًا أمام وطأة الشيب القاسـي ؛ ولذلك فهو يتطلع إلى هـذه الأيام الخوالي، التي لا تعـدو أن تكون رؤيا نائم أو صدى مترددًا، يستحيل عودتها؛ ولذلك تنتاب الشاعر حالة من الألم واليأس، تجعله يقف متوسلاً إلى «الشعر» راجيًا إياه أن يعيد ذكريات الماضي الجميل :

أهَبْـتُ بالشِّـعْرِ أنْ يَعُـودَا — إلَـى الصِّبَـا نَاعِمًـا رَغِيـدَا

يّذْكُـرُ مَـا مَـرَّ مِـنْ عُهُـودٍ — لله مَـا أنْضَـرَ الْعُهُـودا[2]

غير أن هذا الصوت الذاتـي بدا مخنوقًا ؛ إذ لم يُتَحْ لـه ممارسـة حريته كاملـة؛ ليصير شـعرًا ذاتيًّا بـالمعنى الذي نفهمـه عن الشعر الذاتـي أو يفهمه الرومانسـيون عنه، وذلك راجع لخضوع الجـارم في كثير من قصـائده لتقاليد الشـعر القديم التي تتضح في خوضه فيمـا خـاض فيـه الشـعراء القدمـاء من أغـراض كالمدح، واتكائـه الواضـح على التراث

---

(١) الديوان ٢/ ٤٤٤ . ومقفرات البيد: الصحاري المجدبة.

(٢) السابق ٢ / ٣٦٠ . وأهبت: دعوت راجيًا.

الشعري في مفرداته وأساليبه، واجتهاده في تقريب أسلوبه من أسلوب الشعراء القدماء.

بقي الشعر الذاتي العام الذي عبر فيه الجارم عن قضايا المجتمع وأحداثه ومظاهر الكون من حوله كاشفًا عن رؤيته الخاصة إزاء هذه القضايا والأحداث والمظاهر؛ حيث تفاعل مع كثير من القضايا والأحداث التى كان يعج بها المجتمع المحلي والعالمي، فتألم لألم الناس وفرح لفرحهم . فمثلاً قصيدته «الحرب» التى يعبر فيها عن ويلات الحرب العالمية الأولى ، تفاعل فيها مع الحدث، فاشتدت آلامه لِمَا أصاب الإنسانية من خلالك ودمار ، ويكشف عن هذا المدخلُ الذاتي الذي استهل به القصيدة :

مَنْ سَلَبَ الأَعْيُنَ أنْ تَهْجَعَا وَبَزَّ ذَاتَ الطَّوْقِ أنْ تَسْجَعَا؟
وَمَنْ رَمَى بالشَّوْكِ فِي مَضْجَعِي فَبِتُّ مَكْلُومَ الْحَشَا مُوجَعَا؟
رَوَّعَنِي وَاللَّيْلُ فِي زيِّهِ مِنْ مُرْجِفَاتِ الخَطْبِ مَا رَوَّعَا![1]

فالاستهلال متوتر يكشف عن مدى المأساة الإنسانية من ناحية، وعن آلام الشاعر واضطرابه من ناحية أخرى، بدا ذلك جليًّا من خلال استخدام أسلوب الاستفهام، والمفردات «سلب، بز، الشوك، مكلوم، موجعا، روعني، مرجفات، الخطب» وكلها تنتمى إلى حقول دلالية تشي بالقسوة والآلام والخوف والمصائب، وهذا يكشف عن خطر الحرب الداهم الذي كان على البشرية أن تتجنبه.

بعد هذا المدخل القلق المتوتر الدامي، يكشف الشاعر عن بعض الدمار الذي خلفته الحرب والموت الذي نشرته :

---

(١) الديوان ١/ ٢٤٦ . وبز: البز هو النزع وأخذ الشيء بجفاء وقهر.

طَـــاحَتْ بـــأَهْلِ الْغَـرْبِ نَـــارُ الْوَغَـى وَهَبْـــتِ الرِّيـــحُ بهِـــمْ زَعْزَعَــــــا
طَـــافَ عَلَيْهِــمْ بـــــالرَّدَى طَــــائِفٌ فَـــاخْتَرَمَ الأَنْفُــسَ لَمَّـــا سَــــــعَى
وَصَــــــاحَ فِيهِــمْ لِلتَّــوَى صَــــائِحٌ فَصَمَّــتِ الأَسْــــــماعُ مُـذْ أسْـــــمَعا
فِــي الْـــبَرِّ، فِــي الْبَحْــرِ، وَمِــنْ فَوْقِهِـمْ لَـمْ يَـــتْرُكِ الْمَـوْتُ لَهُـمْ موْضِعــــا(١)

والمطلع ـ هنا ـ يمس الموضوع ويرتبط به ارتباطًا وثيقًا ، فهو يكشف في إجمال عما تسببه الحرب من الآلام وتخلفه من الدمار، وذلك قبل أن يلج الشاعر موضوعه مفصلاً آثار الحرب الضارة والاقتباس القرآني الذي ينطوي عليه البيت الثاني(٢)، يلقي بظلاله على النص فيستثير القصة القرآنية الواردة في سورة القلم، ويستوحي جوها، وما حاق بحديقة هؤلاء الذين قرروا منع زكاتها، من الهلاك التام، وهذا من شأنه أن يكشف عن اتساع دائرة الهلاك والدمار بسبب هذه الحرب الغاشمة .

وتفاعل الجارم مع قضايا المجتمع وأحداث الحياة ومظاهر الكون واسع الانتشار في أشعاره، وستتعرف هذا عند دراسة الموضوعات بعد قليل .

غير أن أشعار الجارم في المناسبات لا تعبر ـ أحيانًا ـ عن تجارب صادقة نابعة من نفسه، فالطابع الذي يسود بعض هذه الأشعار هو جعل الشعر أداة عمادها خلق مشاعر لمجاراة شعور الآخرين . ومن شعر المناسبات الذي اتسم بهذه السمات ما جاء في قصيدته «تحية الشعر للأميرة» (١/ ٢٦٥) التى كتبها عندما أرادت «مدرسة الأميرة فوزية الثانوية» سنة ١٩٣٣ م ـ أن تصدر أول جزء من أجزاء مجلتها، فصدرته بهذه القصيدة التي يمدح فيها الأميرة، حيث تكتسي بمسحة النثرية، وتكثر فيها المبالغات ، ويضعف الخيال، وتقل الصور، وإن وجدت صور فصور مستهلكة، فلا يفرقها عن النثر إلا النظم والإطار الموسيقى الموحد المتمثل في الوزن والقافية. ويستهل الجارم هذه القصيدة فيقول:

(١) الديوان ١/ ٢٤٦ .

(٢) حيث اقتبس الشاعر قوله تعالى: ﴿فَطَافَ عَلَيْهَا طَائِفٌ مِنْ رَبِّكَ وَهُمْ نَائِمُونَ(١٩)فَأَصْبَحَتْ كَالصَّرِيمِ﴾ (القلم: ١٩، ٢٠)

حَـــيٍّ الخِــلالِ الطَّـــــــاهِراتِ واصْــدَحْ بِخَــيْرِ الآنِســـــــاتِ
حَـــيِّ الأمِـــــــيرةَ في جَـــلالِ الْملْـــكِ، بـــــــاهِرةَ الصِّفَـــــــاتِ
(فَوزيـــــــــــةً) بنْـــتَ الْمُلُـــوكِ الصِّيـــدِ والغُـــرِّ السَّـــــــــــراةِ
الواهِبـــــينَ لِمِصْــــرَ فِيمـــــــــــا أجْزَلُـــــوا نُـــــورَ الْحَيَـــــــاةِ
والنَّاشِـــــــــــرينَ لِواءَهــــــا يَخْتـــــــالُ بَيْـــنَ الْخَافِقَـــــاتِ

بل إنـه لا ينسـى أن يقحـم الفاروق في القصيـدة، فالفاروق زيـن الناشـئين كما أن «فوزيـة» زين الناشـئات، ثم يـأتي بشـبيه لها «الشـمس» التى هـي إحدى النيرات، و«فوزية» أسمى النيرات:

(فَـــــارُوق) زيـــنُ النَّاشِـــــــــــئِينَ وأنـــتِ زَيْـــنُ النَّاشِـــــــــــئاتِ
والشَّـــــــــــمْسُ إحْـدَى النَّـــيِّراتِ وأنـــتِ أسْـــــــــــمَى النـــيِّراتِ

والطالبات يبعثن لها «أي للأميرة فوزية» آيات الولاء، ويطفن بالبيت الكريم، ذلك البيت الذي بناه محمد على سامقًا عزيزًا مؤسسًا على المجد والثبات والخلق القويم:

الطَّالبـــــــــاتُ ـ كمـــــــــا تَرَيْـــنَ وأنـــتِ ذُخْـــرُ الطَّالِبـــــــاتِ
يَبْعَثْـــنَ آيـــــــاتِ الـــولاءِ إلَـــى الأمـــــــيرةِ مُخْلِصـــــــاتِ
وَيَطُفْـــنَ بـــــــــالبَيْتِ الكريــــمِ مُكَـــــبِّراتٍ داعيـــــــــاتِ
بَيْـــتٌ بَنَـــــــاهُ مُحَمَّـــدٌ فَـــوْقَ النُّجُـــومِ السَّـــــــــــابِحَاتِ
لَبِنَاتُـــــــــــهُ المجْـــدُ العَريـــقُ وَصَخْـــرُهُ خُلُـــقُ الثَّبـــــــاتِ

هـذا البيت فيه «فؤاد» بـاعث الآمال، يفيض بالندى، حتى إنـه لكرمه الدهر يروى فضلـه، والدهر خير راو. وهذا البيت فيـه الملك يتـألق صباح مسـاء، ثـم يختم قصيدته بالدعاء للمليك ولأسرته رمز العلا والمكرمات:

فِيـــــــــه فُـــؤادٌ بَـــــــاعِثُ الآمـــــــال فَيَّـــــــاضُ الصِّـــلاتِ

الدَّهْـــرُ يَـــروْى فَضْلَـــــــــهُ   وَالدَّهْـــرُ رَاوِيَـــــــــــةُ الـــرُّوَاة
والْمُلْـــكُ مُؤْتَلِـــقُ السَّـــــــــنا   فِيــــــهِ الْعَشـــــــيَّةُ كـــالغَدَاة
عَـــاشَ المَلِيــكُ وَعِشْـــــــتُمُ   رَمْـــزَ العُـــلا والمَكْرُمَـــــــاتِ

ولا يقف الأمر عند شعر المناسبات، بل إنه ينسحب إلى بعض القصائد الأخرى في شعر الجارم، ومن ذلك قصيدته «دعابـة» (٢/ ٥٢٩) التى يصف فيها مجلسًا ضمه مع أصدقائه:

ضَمَّنِـي مَجْلِـسُ أنْـسٍ زَانَـــــهُ   صَفْـوَةٌ مِـنْ نُجَبَـــاءِ الأَصْدِقَـــاءْ
مَنْطِـقُ الْهَـزْلِ بـــــهِ جِـدٌّ، وَكَـمْ   نَطَـقَ الْجِـدُّ بـــــهِ الْقَـولَ الهُـرَاءْ
فَتَطَارَحْنَــــا حَدِيثَـــا عَجَبًـــا   فِيــــــهِ لـــلرُّوحِ ولِلْعَقْـلِ غِـذَاءْ

ويلقى بعض النكات العلمية والطريفة تحتاج إلى حلول، منها:

قَلْـتُ: مَـنْ يَعْـرِفُ عِلْمًـا وَحِجًـا   وَذَكَـــاءً وسَـــــــمَاحًا فِـي رِدَاءْ
يَمْـلأُ الدُّنْيـــا حَيَـــــاةً إنْ بَـدَا   كوْكَبًـا يَسْـــطَعُ فَيَّـاضَ الضِّيَـاءْ
فَأَجَـــابُوا : الشَّـــمْسُ، قُلْتُ انْتَبهُـوا   لَيْـسَ للشَّـــمْسِ نَـوَالٌ وَذكَـــاءْ

فهذه القصيـدة ليســت إلا محاولــة لإبـراز القدرة علـى الصياغــة والنظـم وعرض المعلومـات، فمـا هي إلا ألفـاظ مرصوفـة في إطـار موسـيقى ، خاليـة مـن نبض الشـعر والإحساس بـالنفس والحياة، ضعيفة الخيـال، قليلة الصور، لغتهـا نثرية، فهي أقرب إلى النظم منها إلى الشعر .

وسبيلنا الآن تجلية أبرز الموضوعات التى خاض فيها الجارم ، سواء الموضوعات التى سـار فيهـا على نهج القدمـاء، أو الموضوعـات التى أملتهـا ظـروف الحيـاة في العصر

الحديث؛ فكثرت في ديوان الجارم، وفي دواوين غيره من الشعراء في العصر الحديث، وكيفية تناوله هذه الموضوعات .

أولاً: تطوير الموضوعات القديمة :

١ـ المدح :

المدح غرض من الأغراض التى لقيت احتفالاً كبيرًا في الشعر العربي، بحيث يمكن القول: إنه من أكثر موضوعات الشعر انتشارًا وتأثيرًا وخطرًا في الحياة العربية، وذلك تجاوبًا مع ظروف الحياة الاجتماعية التى سادت المجتمع العربي فترات طويلة من تاريخه، وكذلك تطلع الشعراء ـ وهم بشر لهم طموحاتهم الذاتية ـ إلى تحقيق مطالبهم في الحياة، وذلك عن طريق تحقيق المكاسب المادية والاجتماعية والسياسية، ومن ثم اتخذوا المدح تجارة للحصول على هذه المكاسب(١) .

والجارم من الشعراء الذين أكثروا من المدح في دواوينهم، وقد جاء ـ غالبًا ـ في قصائد مستقلة ، وأحيانًا في حنايا بعض القصائد، وكثيرًا ما كان يختم به بعض قصائده، رابطًا المدح بموضوع القصيدة الرئيسي، كما في قصيدة «العيد المئوي لوزارة المعارف» التي ختمها بمدح الفاروق، حيث يتحدث عن مصر التي بلغت ما ترجو وأطاحت بالقيود:

وَاسْتَغَزَّتْ بطَلْعَةِ الْمَلِكِ الفَارُوقِ، زَيْنِ الحِمَى وَفَخْرِ الْحُمَاةِ
يُشْرِقُ الْمُلْكُ بِالْمَلِيكِ وَيُزْهَى ... بِمَجَالِي آلائِهِ الْمُشْرِقَاتِ
تَجْتَلِيهِ العُيُونُ بَدْرًا ، وَتَفْدِيهِ عُيُونُ الزَّمَانِ بالْحَدَقَاتِ

---

(١) انظر د/ عبد الفتاح عثمان: نظرية الشعر في النقد العربي القديم (مكتبة الشباب، بدون تاريخ) ص ٢٦٤.

عَهْـــدُهُ فِـــي الْعُهُـــودِ أَنْضَـــرُ عَهْـــدٍ كَجَمَـــالِ الرَّبِيـــعِ فِـــي الأَوْقَـــاتِ
بَهَـــرَ الشِّـــعْرَ أَنْ يُحِيـــطَ بِمَعْنًـــى مِـــنْ مَعَـــانِي صِفَاتِـــهِ الْبَـــاهِرَاتِ
عَـــاشَ لِلْعِلْـــمِ وَالْبِـــلادِ هُمَامًـــا أَرْيَحِيًّـــا ، وَعَـــاشَ لِلْمَكْرُمَـــاتِ[1]

ونلاحظ التخلص من موضوع القصيدة إلى المدح في البيت الأول من هذه الأبيات، كما نلاحظ الربط بينهما عن طريق حرف العطف الواو وضمير الغيبة «هي» المستتر في الفعل «استعزت» الذي يعود على مصر.

وقد مدح الجارم الأمراء والزعماء، والعلماء والأدباء، والمفكرين والشعراء، فقد مدح أسرة محمد على وبعض الأمراء العرب، فمدح محمد على نفسه، ومدح إبراهيم باشا، ومدح الملك فؤاد وأكثر من مدحه، كما نال الملك فاروق حظوة عنده، فمدحه في كثير من قصائده، وختم بمدحه بعض القصائد أيضًا[2] ، ومن أمراء العرب مدح الملك الغازي ملك العراق، كما مدح بعض أمراء إيران، وفي المقابل: مدح زعماء الأمة، وبخاصة سعد زغلول ومصطفى النحاس[3] .

ويعد مدحه للأمراء والزعماء لونًا من المدح السياسي، ولم يكن الجارم مخترعًا له، وإنما كان ذلك سائدًا في العصر الأموي، وازداد قوة في العصر العباسي[4].

وقارئ قصائد الجارم في مدح أسرة محمد على يشتم منها ـ أحيانًا ـ رائحة

---

(١) الديوان ١/ ١٠٢ ، ١٠٣ .

(٢) انظر على سبيل المثال السابق: قصيدة «إبراهيم بطل الشرق» ١/ ٤٢، «مولد الفاروق» ١/ ١٢٢، «التاجية الكبرى» ١/ ١٣٢، «عيد الجلوس الملكي» ١/ ١٤٧، «تهنئة الفاروق بعيد الفطر» ١/ ١٦٢، «زيارة ملك» ٢/ ٣١٢، «عيد جلوس الملك فؤاد» ٢/ ٣٤٠، «عيد جلوس الملك فاروق في السودان» ٢/ ٤٢٨ .. وغيرها .

(٣) انظر على سبيل المثال السابق: قصيدة «الدعوة إلى الوئام» ١/ ١٥٨، «يا أبا الأمة» ١/ ٢٥١، «مصطفى النحاس باشا» ٢/ ٥١٥ ... وغيرها .

(٤) انظر: د/ محمد عبد العزيز الموافي: حركة التجديد في الشعر العباسي (مكتبة الشباب، ١٩٩٠م) ص ٦٨ .

المبالغـات التى لا تقبلهـا روح العصـر، ويحس ضعف العاطفــة وهذا علـى العكس من مدائحـه لزعماء الأمة وعلمائها وأدبائها وشعرائها ومفكريها، حيث تفوح منها رائحة العاطفة الجياشة، والإحساس الدافق ، والشعور الحار .

فمن مدائحه لأسرة محمد علي ما قاله في مدح الفاروق:

مَوْلِـــدُ الْفَـــــــارُوقِ يَـــوْمٌ بَلَغَــتْ   رَايَـــــةُ الإسْـــــــلاَمِ فِيـــــهِ الْقِمَمَـــا
طَـــــــافَتِ الأَمْـــلاكُ تَرْقِـــي مَهْـــدَهُ   وَتُنَـــــاجِي رَبَّهَـــــا أنْ يَسْـــــــــلَمَا
فَـرَأتْ لَمَّــــــا رَأتْـــــــــهُ مَلِكًـــــا   نُـورُهُ مِـنْ نُـورِ سُـــــكَّانِ السَّـــــمَا
يُطْبِــقُ الْغَيْــمُ لَــدَى عَبْسَـــــــــتِهِ   ثُــمَّ يَنْجَـــابُ إذَا مَـــا ابْتَسَــــــمَا
وَرَأتْ فِـــي ابْــنِ فُــؤَادٍ نَاشِـــــــئًا   يَمْــلأُ الدُّنْيَــــا وَيُحْيِــي أُمَمـــــا[1]

فقارئ هذه الأبيات يحس بضعف العاطفة، وتتبدى لـه المبالغات جلية، فبمجرد أن ولد الفـاروق بلغت رايـة الإسـلام القمم، وطـافت الأملاك ترقى مهده وتنـاجى ربها، وهو ملك نوره من نور الملائكـة، والغيم يتكـاثف ويحتشد عندمـا يغضب، وينجلى لما يبتسم .

وقد تصل المبالغـات إلى حدّ تصبح معـه ممجوجة ثقيلـة على النفس، غـير مقبولة في الذوق، كما في قوله يمدح الفاروق :

يَكْفِيـــــهِ أنْ يُنْمَـى لأَكْـرَمِ سُـــــدَّةٍ   سَـــــعِدَتْ بِهَـــا الأَيَّـــامُ وَالأَمْصَـــارُ
بَيْـتٌ لَـــــهُ عَنَـتِ الْوُجُـوهُ خَوَاشِــــعًا   كَـــالْبَيْتِ يُمْسَـــــحُ رُكْنُـــــهُ وَيُـزَارُ[2]

ولعل مرد ضعـف العاطفـة والمبالغات في مثـل هذه المدائح ـ أنهـا لم تكن نابعـة من

---

(١) الديوان ١/ ١٢٢.

(٢) السابق ١/ ١٣٤ .

تجارب شعورية صادقة، يؤكد ذلك أن الجارم في جُلِّ قصائده التى يمدح فيها أسرة محمد على يلجأ للهرب من المدح إلى الاستماع إلى صوت ذاته في حديث عن أيام الشباب السالفة تارة، وعن الشعر تارة، أو يصرف حديثه إلى التأمل في مظاهر الطبيعة ووصفها تارة أخرى.

ففي قصيدته «الزفاف الملكي» يتجاوز الشاعر المديح إلى الحديث عن الشعر وعن شاعريته ، فيقول في المطلع:

انْظِمِ الدُّرَ تَوْءَمًا وَفَرِيدَا ... وَامْلأِ الأَرْضَ وَالسَّمَاءَ نَشِيدَا

وَإِذَا مَرَّ بِالنُّجُومِ خَيَالٌ ... فَتَخَيَّرْ مِنَ النُّجُومِ عُقُودَا

آنَ يَا شِعْرُ أَنْ تُغَنِّى فَأَرْسِلْ ... مِنْ قَوَافِيكَ مَا يَهُزُّ الْوُجُودَا(١)

يمضي الشاعر في هذا الحديث حتى البيت العاشر، يصرح بعده بالفاروق الذي نسج القصيدة من أجله:

فَرَحٌ فِي السَّمَاءِ وَالأَرْضِ بالْفَارُوقِ فَازَتْ بِهِ الْبَشَائِرُ عِيدَا(٢)

ويسأل الشعر بعد ذلك أن يعود إلى غنائه:

غَنِّ يَا شِعْرُ بالأَمَانِي حِسَانًا ... ضَاحِكَاتٍ وَبالزَّمَانِ وَدِيدَا(٣)

ثم يواصل حديثه عن الشعر، حتى يبلغ البيت الثالث والثلاثين، بعده يمهد لموضوعه رابطًا بينه وبين حديثه السابق عن الشعر:

---

(١) الديوان ٢/ ٤٠٧ .

(٢) السابق ٢/ ٤٠٨ .

(٣) السابق، الصفحة نفسها .

إنَّ يَــوْمَ الْفَــــــارُوقِ يَــوْمٌ عَلَــى الدَّهْــرِ فَرِيــدُ، فَهَــــــاتِ قَــوْلاً فَرِيــدَا

وَتَخَــيَّرْ مِنْ سِـــــحْرِ «مَنْفِيسَ» سِــــرًّا كَتَمَتْــــــهُ الْكهَّـــــانُ عَهْــدًا عَهِيــدا

وَصُغِ الشَّــــمْسَ فِي الأصَــائِلِ تَاجًــا وَانْسِـــجِ الـرَّوْضَ فِي الرَّبِيعِ بُـرُودا[1]

يلج بعد ذلك إلى موضوعه ، وهو مدح الفاروق والإشادة بمناسبة الزفاف:

إنَّ «فَــــارُوقَ» فِــي الْمُلُــوكِ وَحِيــدٌ فَلْتَكُــنْ أنْــتَ فِــي الْبَيَــــانِ وَحِيــدا

فالحديث عن الشعر في هذه القصيدة يقارب ثلثها، ويبدو من خلال العرض السابق أن الشاعر يريد الإفلات من إسار المدح، ويكشف عن ذلك أنه أومض إلى الممدوح مرتين، ثم عاد بعد كل مرة إلى الحديث عن الشعر، لكنه لم يجد عن المدح مفرًّا فانطلق إليـه، مع ملاحظة أنه أثناء المدح قد يستطرد ـ مثلاً ـ في وصف مظهر من مظاهر الطبيعة، وهذا يمكن عده خروجًا عن إطار المدح أو هروبًا .

وفي قصيدته «تهنئة المليك بالعيد» يهرب من المدح إلى التأمل في الطبيعة، فهو يُلْمِحُ في إشارة خاطفة إلى العيد ينطلق بعدها في حديث هامس عن الطبيعة، وعن الصباح الذي ظهر بياضه، وعن المشرق الذي تلألأ ضياؤه:

أسَـــــمِعْتَ شَــــــدْوَ الطَّــائِرِ الْغَرِيـدِ هَزِجًـــــا يُنَـــــاغِي فَجْــرَ يَــوْمِ الْعِيــدِ؟

وَبَــدَا عَمُــودُ الصُّبْحِ أبْيَــضَ نَاصِعًــــا كَالسَّلْسَـــــلِ الضَّحْضَــاحِ فَـوْقَ جَلِيـدِ

أوْ كَـــالْيَدِ الْبَيْضَـــاءِ تَنْضَــحُ بِــالنَّدَى وَالْغَيْـــثِ، أوْ جِيـــدِ الْعَـــذَارَى الْغِيـــدِ

أَوْ كَاقْتِبَــالِ الْحُسْـــــنِ بَعْدَ تَحَجُّـبٍ أوْ كَابْتِسَــــــــامِ الــدَّلِّ بَعْدَ صُــدُودِ

---

(١) الديوان ٢/ ٤١٠ .

وَإِذَا لَمَحْتَ الشَّـــرْقَ خِلْـتَ عَرَائِسًـــا   مَاسَـــــتْ بِثَوْبٍ كَالشَّـــبَابِ جَدِيـدِ
يَرْفُلْــنَ فِي ضَـــافِي الضِّيَـــاءِ نَوَاعِمًـــا   فِـي سِـــــحْرِ أَنْغَـــامٍ، وَلِيـنِ قُـدُودِ[1]

ثم ينتقل إلى الحديث عن الشباب:

وَدَمُ الشَّـــبَابِ لَـــهُ رَوَائِـعُ نَشْـــوَةٍ   مَــــا نَالَهَـــا يَوْمًـــا دَمُ الْعُنْقُـودِ
مَــا بَيْــنَ طَرْفٍ بِالْخَدِيعَـــةِ نَــاعِسٍ   ثَمِــلٍ، وَآخَــرَ فِــي الْهَــوَى عِرْبِيـــدِ

ويبدو «الشباب» جميلاً، لكن «الشيب» أتى عليه وحطمه، فتولى وودعه الشاعر:

وَدَّعْــتُ أَيَّـــامَ الشَّـــــبَابِ حَوَافِـلاً   مَنْ بَعْدِ مَا عَصَفَ الْمَشِـيبُ بِعُودِي[2]

ولا يجد الشاعر بدًّا ـ وقد دب الشيب في رأسه والكبر في جسمه ـ من أن يطرح الشباب، ويتجه إلى شيء آخر يجد فيه سلوته :

إِنِّي طَرَحْـتُ مِـنَ الشَّـــبَابِ رِدَاءَهُ   وَثَنَيْــتُ عَـنْ لَهْـوِ الصَّبَابَـــةِ جِيـدِي
وَاخْتَرْتُ مِـنْ صُحُـفِ الأَوَائِلِ صَـاحِبِي   وَجَعَلْـتُ مَــأْثُورَ الْبَيَــانِ عَقِيـدِي[3]

ونلحظ أن ذلك المدخل الذي يتحدث فيه عن الطبيعة والشباب يستمر قرابة نصف القصيدة ، وذلك قبل الحديث في موضوعها الرئيسي وهو مدح الفاروق وتهنئته بالعيد، ونلحظ ـ أن الجو النفسي والشعوري يتبدل ويتغير خلال القصيدة، حقيقة، الشاعر يبدأ بداية مفرحة مصورًا مظاهر الطبيعة في صورة مستبشرة، لكن ذلك لا يلبث حتى يتحول إلى نبرة حزن وأسًى عندما يتحدث عن الشباب الخالي، وهذا لا يتناسب مع جو قصيدة قيلت للتهنئة بيوم العيد، وهذا يشعرنا كأن الشاعر مُكْرَهٌ على

---

(١) الديوان ٢/ ٤٤٣ .

(٢) السابق ٢/ ٤٤٤ .

(٣) السابق، الصفحة نفسها .

الوقوف هذا الموقف[١] .

هـذا عن مدائح الجـارم لأسـرة محمد علـى الحاكمـة، أمـا مدائحـه لزعمـاء الأمـة وعلمائها وأدبائها، ففيهـا العاطفة قوية، والتجربة صادقـة، والإحساس جياش، كما أنه لا يحـاول الهروب من المدح إلى أشـياء أخرى، فهـو يطرق المدح مباشـرة، كما جاء في قصيدته «مصطفى النحاس» :

مَلَكْـتَ بِمَــــا أوتِيـتَ نَاصِيـــــةَ النَّجْـمِ   وَحُزْتَ عِنَـانَ الْمَجْـدِ وَالشَّـرَفِ الْجَمِّ[٢]

ومن ذلك ـ أيضًا ـ مدحه للدكتور علي إبراهيم باشا، فقد استهل القصيدة بالمدح مباشرة :

ذُؤَابَــةُ مَجْـدٍ مَــا أجَلَّ وَمَــا أسْـــمَى   وَوَثْبَـــةُ شَــأْوٍ كَـادَ يَسْــتَبِقُ النَّجْمَــا

وَمَــاذَا يَقُـولُ الشِّــــعْرُ وَالْوَهْـمُ جُهْدُهُ   وَقَدْرُ «عَلِـيٍّ» يَبْهَـرُ الشِّــعْرَ وَالْوَهْمَـا[٣]

وهنا ملاحظة تجدر الإشارة، وهي أن الجارم حين يمدح أسرة محمد علي نجده يفخر بشـعره، ويرفـع من قدره، أمـا هنـا فشـعره قـاصر عن أن يعطـي الممدوح قدره، وهذا يؤكد مـا ذكرتـه سـلفًا من أن الشـاعر كأنـه مكره على مـدح الأسـرة العلوية دون أن يكون ذلك نابعًا عن تجربة صادقة، أو عاطفة قوية.

والجارم عندما يمدح زعمـاء الأمة وأدباءها وعلماءهـا يترجم عن عواطفه وعواطف أمته نحوهم، فمثلاً نجده يطرب لنجاة سعد زغلول من خطر العدوان عليه، فيقول:

يَـــا أبَـــا الأُمَّـــــةِ يَـــا مَــنْ ذِكْـرُهُ   مَــلأَ الدُّنْيَـــــــا حَدِيثًـــــا عَطِــرَا

هَــزَّ مِصْــرًا نَبَــــأٌ فَــــاضَتْ لَـــــهُ   عَــــــبَرَاتُ الْقَــوْمِ تَجْــرِى مَطَــرَا

هُرِعُـــوا نَحْـــوَكَ كَــــــالْبَحْرِ إذا   سُـــــــــجِّرَتْ أمَوَاجُـــــــهُ أوْ زَخَــرَا

بَيْـــنَ شَـــــــــكٍّ وَيَقِـــينٍ قَـــــاتِلٍ   يَنْشُـــــــرُ الْخَــوْفَ وَيَطْـوِى الْحَـذَرَا

---

(١) انظر أمثلـة أخرى في الديوان: قصيدة «عيد الجلوس الملكي » ١/ ١٤٧، و «تهنئـة الفـاروق» ١/ ١٦٢، و «عيد جلوس الملك فؤاد» ٢/ ٣٤٠، و «عيـد جلـوس الفـاروق» ٢/ ٤٢٨ ، و «ذكـرى الزفـاف الملكي» ٢/ ٤٥٧، وغيرها .

(٢) السابق ٢/ ٥١٥ . وناصية النجم: أعاليه. عنان المجد: قيادة الشرف والعزة.

(٣) السابق ٢/ ٤٢٠ . وذؤابة كل شيء أعلاه.

بوُجُــــوهٍ مَــــرَّةً آمِلَـــــــــــــةٍ   وَهْــيَ حِينًــــا بَاسِــــــــرَاتٌ كَــدَرَا
كُلُّهُــمْ يَسْـــــأَلُ عَــنْ سَــــعْدٍ وَمَـنْ   عَيْنُــــهُ مَـــاءُ الشُّـــــئُونِ انْهَمَـرَا(١)

والأبيـات تبدأ بهذا النداء الحبيب الذي يشـى بمدى حب الجارم لسـعد، كما ترسم صورة القلق والاضطراب التى اعترت جموع الشعب بعد سمـاع نبأ العدوان عليه، وقد اســتعان في بيـان ذلك ببعـض الصور والتكنيكـات: صـورة الدموع المنهمرة كـالمطر، وصورة الجمـوع الحاشــدة كـالبحر المتلاطم الأمواج ، والتقـابل بـين : الأمل والحذر، والشـك واليقـين، والمفردات: «عـبرات، سـجرت، قـاتل، الخـوف، الحذر، باسـرات، كدر» .

٢ـ الرثاء:

الرثاء مـن الموضوعات التى عـبر بهـا الشـاعر العربي القديم والحديث عن مشـاعره الفرديـة، والوجـدان الجماعي، وهو الوســيلة الفنيـة التى صب فيهـا فلسـفته في الحياة، وأبرز ما يحس به من قلق إزاء تناقضاتها.

والرثاء ـ في الشـعر العربي ـ جـاء في بناء خـاص يختلف عن غـيره من الموضوعات، فخلا من المقدمات الغزلية؛ مراعاة للجو النفسي، وأتى معبرًا عن لواعج الأسى والحزن الكامنة في أعماق الشاعر.

والرثـاء من الموضوعات الأثيرة لدى الجـارم، فقد تمتع بحضور كبير في ديوانه؛ ولعل ذلـك راجع إلى كثرة الملمات والنـوازل التى وقعت له كفقـد ولده، وكثرة من رثاهم، وكثرة حفلات التأبين في النصف الأول من القرن العشرين.

وقد رثى الجارم الأمراء والزعمـاء والأدباء والعلمـاء والأصدقاء، والمدن أيضًا، فمن

(١) الديوان ١/ ٢٥١ . زخر البحر: طما وارتفع وامتلأ.

الأمراء الذين رثـاهم الجارم الملك فؤاد في قصيدته «مصر الواهلة» (٢/ ٣٧٣) ، والملك غازي ملك العراق في قصيدتـه «مصر تعزى العراق» (١/ ٢٢٢) ، ومن الزعماء سعد زغلول في عدة قصائد منها «رثـاء سعد» (١/ ٣٣) و«كل بيت فيـه سعد ماثل» (١/ ١٠٤) ومن الزعماء ـ أيضًا ـ محمد محمود باشـا في قصيدته «رثاء زعيم» (١/ ١٢٦)، وآخر مرثياتــه ـ بل قصــائده ـ كـانت في الزعيم محمـود فهمي النقراشــي باشــا (٢/ ٤٠٠)، وقد وافت الشاعر منيته وهـو يستمع إليها من ابنه الـذي كان يلقيها نيابة عنه في الحفل الذي أقيم بمناسبة وفاة المرثـي .. ، ومن الأدباء والشعراء رثى الجارم ـ مثلاً ـ إسماعيل صبرى باشــا (١/ ٦٢) ، وأحمد شوقي (٢/ ٢٩٢) ، وجميل صدقي الزهاوي (٢/ ٣٨٢) ، وحفنى ناصف (٢/ ٣٢٠)، ومن العلماء والأصدقاء: أبا الفتح الفقي في قصيدته «دمعة علـى صديق» (١/ ١٥٢)، وعبد الوهاب النجار في «جرح لم يندمل» (١/ ١٨٧) ، والدكتور على إبراهيم باشـا في «نصل الموت» (١/ ٢٤٠) وعبد العزيز جاويش (٢/ ٤٤٨) ... والمدينة الوحيدة التى رثاها الجارم «باريس» (٢/ ٥٣٥) .

وعلى الرغم مـن أن أكثر شـعر الجـارم في الرثاء قيـل في مناسـبات فإنـه في غالبه لم يـأت مُفْتعِلاً له من أجل مناسـبة عارضة، وإنما قاله بإحساسه الصـادق بالقيم الإنسانية التى تمثلهـا الشخصية التـى يتحدث عنها راثيًا ، وبهـذا تلاشت المناسـبة، وحلت محلها التجربة الصادقة التى تمثلت في شـعور جارف لدى الشاعر حمله على أن يقول مرثياته، ففي رثائه لسعد زغلول في قصيدته «رثاء سعد» نقرأ:

لاَ الدَّمْـعُ غَــاضَ، وَلاَ فُـؤَادُكَ سَــــالِي   دَخَـلَ الْحِمَـــامُ عَرِينَــــــةَ الرِّئْبَــــالِ

وَأصَــابَ فِـي الْمَيْـدَانِ فَــــارسَ أُمَّــــةٍ   رَفَـعَ الْكِنَانَــــــةَ بَعْـدَ طُـولِ نِضَــــالِ

رَشَـــــقَتْهُ أحْدَاثُ الْخُطُـوبِ فَـأَقْصَدَتْ   حَرْبُ الْخُطُوبِ الدُّهْمِ غَـيْرُ سِـجَالِ(١)

(١) الديوان ١/ ٣٣ . وغـاض: جف وذهب. الحمـام: الموت. عرينـة الرئبـال: مـأوى الأسـد. أقصدت: لم تخطئ المقتل. الدهم: السود.

حيث يتوجه الشاعر بالخطاب إلى ذاته، التي جفت دموعها وذهبت من كثرة البكاء، ورغم ذلك لم يسل الفؤاد هذا الزعيم الذي أصابه الموت فلم يخطئه، وتحت وطأة الانفعال بالفجيعة يحاول الشاعر أن يلتمس لنفسه الصبر، فيذكرها بالحقيقة الأبدية ملاقاة الموت :

لَلْمَوْتِ أسْلِحَةٌ يَطِيحُ أمَامَهَا حَوْلُ الْجَرِيءِ وَحِيلَةُ الْمُحْتَالِ(١)

لكن لا يلبث الانفعال أن يعاوده عندما يذكر حال سعد وهو في مرضه:

لَهْفِى عَلَيْهِ وَهْوَ رَهْنُ فِرَاشِهِ مُتَفَزِّزًا مِنْ دَائِهِ الْقَتَّالِ
لَهْفِي عَلَى لَيْثِ الْكِنَانَةِ أغْمِدَتْ أظْفَارُهُ مِنْ بَعْدِ طُولِ صِيالِ(٢)

وتبرز ـ هنا ـ حالة من الألم الممض يعانيها الشاعر حزنًا على زعيمه المريض الذي حول المرض حاله إلى حال غير مستقر، اتضح ذلك في تكرار عبارة «لهفى على» التى توحي بالألم والتوجع .

وفي رثائه لعاطف بركات يقول في مستهل القصيدة .

الْعَيْنُ عَبْرَى، وَالنُّفُوسُ صَوَادِى مَاتَ الْحِجَا، وَقَضَى جَلالُ النَّادِي
أرَجَاءَ ذَا الْوَادِي الْخَصِيبِ جَنَابُهُ مَاذَا أصَابَكَ يَا رَجَاءَ الْوَادِي؟
سَهْمٌ رَمَاكَ بِهِ الْحِمَامُ مُسَدَّدٌ أوْدَى بِأَيِّ رَوِيَّةٍ وَسَدادِ(٣)

فهذا المطلع يكشف عن الواعج الأسى والحزن، فالعبرات مسكوبة، والنفس محترقة، والذهول بادٍ يشي به الاستفهام في البيت الثاني؛ ولوقع المصيبة الأليم على نفس

(١) الديوان ١/ ٣٣ . ويطيح: لا يثبت لها ولا يقوي عليها.

(٢) السابق ١/ ٣٨. ومتفززًا: لا يقر على حال ولا يستقيم على جنب من تباريح الألم.

(٣) السابق ٢ / ٤٦١ . وصوادي: ظمأى من حرقة الحزن ولهيبه. الجناب: الناحية.

الشاعر يطلق تلك الصرخات الحائرة التى تكشف عن ضيق وضجر من الدنيا وتقلباتها المتناقضة :

مَـا هَـذِهِ الدُّنْيَـا؟ أمَـا مِـنْ نِعْمَـةٍ ... فِيهَـا لِغَـيْرِ تَشَـتُّتٍ وَنَفَـادِ؟
قَـدْ حَـيَّرَتْ شَـيْخَ الْمَعَـرَّةِ حِقْبَـةً ... فِـي نَـوْحِ بَـاكٍ أوْ تَرَنُّـمِ شَـادِي
تَعَـبُ الْحَيَـاةِ يَجِـيءُ مِـنْ لَذَّاتِهِـا ... وَلَذِيذُهَـا يُجْنَـى مِـنَ الإِجْهَـادِ[1]

ومن أقوى مراثي الجارم قاطبة رثاؤه لابنه[2]، حيث ينبع فيه من عاطفة جياشة، وتجربة صادقة، لأنها خاصة به هو، اصطلى بنارها، ومن ثم فإن قارئ الأبيات الآتية يحس بحرارة العاطفة وتدفق المشاعر:

بِنَفْسِـي فِي الـثَّرَى غُصْنًـا رَطِيبًـا ... يَـرِفُّ مِـنَ الشَّـبَابِ وَيَخْضَئِـلُّ
تُضَاحِكُـهُ لَـدَى الإصْبَـاحِ شَـمْسٌ ... وَيَلْثِمُـهُ لَـدَى الإمْسَـاءِ طَـلُّ
إذَا اشْـتَبَهَتْ غُصُـونُ الـرَّوْضِ شَـكْلاً ... فَلَيْـسَ لِقَـدِّهِ فِـي الْحُسْـنِ شَـكْلُ
يَمِيـلُ بِـهِ النَّسِـيمُ كَـأَنَّ أُمًّـا ... يَمِيـلُ بِصَدْرِهَـا الْخَفَّـاقِ طِفْـلُ
كَـأَنَّ حَفِيفَـهُ نَضِـرًا وَرِيقًـا ... بِسَـمْعِي حَلْـيُ غَانِيَـةٍ يَصِـلُّ
ضَنَنْـتُ بِـهِ وَجُـدتُ لَـهُ بِنَفْسِـي ... وَإنَّ الْحُـبَّ تَبْذِيـرٌ وَبُخْـلُ
وكُنـتُ أشُـمُّ رِيحَ الْخُلْـدِ مِنْـهُ ... وَأهْنَـأُ فِي ذَرَاهُ وَأسْـتَظِلُّ
وَقُلْـتُ لَعَلَّـهُ يَبْقَـى وَرَائِـي ... بِدَوْحَتِـهِ، فَمَـا نَفَعَـتْ لَعَـلُّ
فَسَـلْ عَنْـهُ الْعَوَاصِـفَ أيُّ نَـوْءٍ ... أطَـاحَ بِـهِ؟ وَأيّ ثَـرًى يَحُـلُّ؟
نَـأَى عَنِّـي وَخَلَّـفَ لِـي فُـؤَادًا ... يَـذُوبُ أسًـى عَلَيْـهِ وَيَضْمَحِـلُّ[3]

---

(١) الديوان ٢/ ٤٦١ ، ٤٦٢ . وشيخ المعرة: هو أبو العلاء المعري الشاعر المعروف بزهده.
(٢) لم يخصص الجارم قصيدة كاملة لرثاء ابنه، وإنما جاء رثاؤه في ثنايا بعض قصائده التى رثى بها أصدقاءه.
(٣) السابق ١/ ١٨٨ / ١٨٩ . ويخضئل: تكثر أغصانه وأوراقه. طل: ندى. ذراه: كنفه. نوء: ريح شديدة. نأى: بعد. يضمحل: يذهب ويضعف ويندثر.

والأبيات تكشف عن نفس حزينة آسية متألمة، تعاني قسوة الافتراق؛ ولذلك يحاول الشاعر أن يخفف من وطأة هذا الافتراق ويبعده عن نفسه، فعدد ما كان يرجوه من ابنه وله ما لو عاش، ولكن الفجيعة تلاحقه، فيعتصره الألم، يتضح ذلك في الأبيات الثلاثة الأخيرة، وفي استخدامه للأداة «لعل» التى تفيد الرجاء، ولكنها ما أفادت عند الشاعر ، فعواصف الموت وأنواء الزمان أطاحت بابنه من غير شفقة أو رحمة، فما عاد يدرى له مكانًا، وما عاد يعرف سوى آلالام والأحزان.

ومن مراثيه ذات العاطفة الحارة والمعبرة عن تجربة صادقة مرثيته في «باريس» التى سقطت في الحرب العالمية الثانية :

بَاريسُ هَالَتْكِ الدِّمَاءُ غَزِيرَةً فَسَقَطْتِ بيْنَ نِصَالِ جَزَّارِيكِ
خِفَتِ الْقَذَائِفَ أنْ تَهُدَّ مَعَالِمًا فَتَهَدَّمَ التَّارِيخُ فِي أيْدِيكِ(١)

ونلمح في البيتين ثورة وغليانًا وحسرة، لسرعة استسلام باريس وخورها، إذ فزعتها الدماء الغزيرة، وخافت على تاريخها، فتهدم تاريخها فوق رأسها، وتزداد هذه الثورة قوة في قوله:

مَا كَانَ أحْرَى لَوْ دُكِكْتِ إلَى الثَّرَى وَتَركَتِ ذِكْرًا لَيْسَ بِالْمَدْكَوكِ
مَا بُرْجُ «إيفلَ» حِينَ يَسْلَمُ مَانِعٌ هَمْسًا يَطِنُّ غَدًا بِأُذْنِ بَنِيكِ
لَوْ طَالَ صَبْرُكِ فِى الْمَكَارِهِ سَاعَةً لَرَأيْتِ أنَّ الْمَوْتَ قَدْ يُنْجِيكِ(٢)

فهو ينعى عليها عدم ثبوتها وخنوعها، فإن المتخاذل لن تغنى عنه حضارته مهما بلغت، ولكن الذي يدفع عنه هو صبره وثباته.

(١) الديوان ٢/ ٥٣٦ . هالتك: أفزعتك.

(٢) السابق ٢/ ٥٣٧ .

وجدير بـالذكر أن هذا اللون من رثاء المدن «لـه أصول مشـرقية، أول ما نلتقى بها في تلـك الدمـوع الغزيرة التـى زرفهــا الشــعراء علـى بغداد أثنــاء الفتنــة بـين الأمين والمأمون.. حين حاصرهـا طاهر بن الحسـين قـائد المأمون . ولاقت خلالـه بلاء شديدًا يعجـز عنه الوصف وحين اقتحمها .. كَثُرَ الخراب والهدم، واستحالت إلى أطلال»(١). وقـد ازدهر هذا اللـون في الأندلس فـــ « قد اسـتقر رثـاء المـدن والممالك في الشــعر الأندلسي على أصوله»(٢) .

على أن بعض شـعر الجـارم في الرثـاء جاء مفتعلاً، كـثرت فيـه المبالغات، وضعفت حرارة العاطفة، وخفت فيه صوت الشاعر، فمثلاً حين يقول في رثاء:

جَلَـــلٌ، هَـــزَّ كُـــلَّ رُكْـــنٍ وَهَـــدَّا وَمُصَـــابٌ، رَمَى الْقُلُـوبَ فَـــأَرْدَى
كُـــلُّ صَـــدْر بـــــــهِ أنِـــينٌ وَوَجْــدٌ مَرْسِــــــــلٌ خَلْفَـــــهُ أنِينًـــا وَوَجْـدَا
عَـبَرَاتٌ، مِـنْ سَـــــاكبٍ لَيْـسَ تَرْقَــا وَوَجِيــبٌ مِـــنْ خَـــــافِقٍ لَيْــسَ يَهْـدَا
وَنَشِــــــيجٌ، أقَـضَّ مِـنْ مَضْجَـعِ اللَّيْـلِ وَمَـــاجَتْ لَـــهُ الْكَواكِـبُ سُـــــهْدَا(٣)

فلا يخلو بيت من الأبيـات الماثلة من مبالغـة، فموت فؤاد جلل هز كل أركان مصر وهدهـا، وهو مهلك ، والأنـين والألم لا ينقطعـان في الصدور، والعـبرات مسـكوبة لا تجـف، والبكـاء أقض مضجع الليل والكواكـب، كما تبـدو الركاكـة في بنـاء الأبيات، وبخاصة البيت الثاني بما فيه من تكرار جُلِبَ لاستيفاء الإطار الموسيقى، وهذا ينبئ بحالة من افتعـال الحـزن، ويؤكد هذا الافتعـال أن موقـف الجـارم من الحدث عـابر، وصوتـه

---

(١) د/ الطاهر أحمد مكي: دراسات أندلسية في الأدب والتـاريخ والفلسفة (دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٨٧م) ص ٢٠١ .

(٢) السابق ص ٢٠٣ .

(٣) الديوان ٢/ ٣٧٣ . وأردى: أهلك وأفنى. وجيب: الاضطراب والارتجاف.

خافت، يتراءى في ومضتين عابرتين: الأولى يلمس فيها القارئ الركاكة والتصنع، وجاءت في قوله:

يَا مَلِيكِي وَالْحُزْنُ يَطْحَنُ نَفْسِي   كُلَّمَا قُلْتُ: خَفَّ، قَالَ: سَأَبْدَا[1]

يعاود الشاعر بعد هذا البيت الحديث عن فؤاد ومآثره، حتى تومض الثانية، وهي عبارة عن فخر بشعره، والفخر لا يناسب مقام الرثاء:

قَدْ مَلأْتُ الوُجُودَ شَدْوًا بِمَدْحِيكَ، وَهَلْ غَيْرُ مِزْهَرِي بكَ أشْدَى؟
خَالِدَاتٌ مِنَ الْجَلائِلِ أوْلَتْ   شِعْرِيَ الْمُزْدَهِي بوَصْفِكَ خُلْدَا
كَتَبَ اللهُ أنْ يُعُودَ رِثَاءً   وَبُكَاءً يُدْمِي الْعُيُونَ وَكَمْدا
قَدْ نَظِمْتُ العُلاَ قِلاَدَةَ دُرٍّ   فَنَظَمْتُ الدُّموعَ أرْثِيكَ عِقْدَا[2]

ولا ينسى مدح الملك فاروق، مع أن ذلك لا يناسب مقام الرثاء:

أمَلُ الشَّعْبِ فِي خَلِيفَتِكَ الْفَارُوقِ أحْيَا آمَالَهُ وَأجَدّا
قَرَأ الشَّعْبُ فِي مَلامِحِهِ الْغُرِّ سُطُورَ الْمُنَى وَأبْصَرَ جَدًّا[3]

٣ـ الغزل:

الناظر في غزل الجارم يجده يتأرجح بين التأثر بالغزل الموروث ومحاولة الفكاك من إساره، كما يلاحظ عليه ابتعاده عن الغزل الماجن حتى في الحسي منه، وهو يقترب

---

(١) الديوان ٢/ ٣٧٧ .

(٢) السابق ٢/ ٣٧٨ .

(٣) السابق، الصفحة نفسها . وأجدًّا: صيره جديدًا.

بهذا مما يعرف بالغزل العذرى ، وابتعاد الجارم عن الغزل الماجن قد يكون مرجعه إلى: طبيعته المحافظة ، ونشأته الدينية، وإيمانه أن وظيفة الشعر أرقى من الأحاديث الماجنة واللهو الفاسد، فهو القائل عن شعره :

ضَنَنْتُ بِهِ فَلَمْ يَهْتِفْ بعَمْرٍو وَلَمْ تَسْتَهْوِهِ بَسَمَاتُ سُعْدَى
وَصُنْتُ لَهَاتَهُ عَنْ كُلِّ لَغْوٍ لَهُ خَدُّ الْفَتَى الْعَرَبِيِّ يَنْدَى[1]

وقد جاء غزل الجارم ـ في بعضه ـ تقليديًّا ، يجرى فيه على طريقة القدماء، فمثلاً قصيدته «ليلة وليلى» تبدو فيها النزعة الحسية على وصف المرأة واضحة. فهو يذكر الخد والبنان، واللمح واللمس واللثم :

إنِّي رَأيْتُ الْعُرُبَ الْحِسَانَا يَصْبَغْنَ مِنْهُ الْخَدَّ والْبَنَانَا
وَرَاهِبًا أظُنُّهُ فُلانًا أحْضَرَ بالأَمْسِ هُنَا دِنَانَا
وَرَاحَ وهْيَ مُفْعَمَاتٌ تَهْمِي

يَا سَارِقَاتِ الصُّبْحِ طَالَ لَيْلِي! فَدَيْتُكُنَّ بَعْضَ هَذَا الدَّلِّ
هَلْ جَازَ فِي دِينِ الْغَرَامِ ذُلِّي؟ مَنْ لِي بِأَنْ ألْقَى الصَّبَاحَ مَنْ لِي؟
بِاللَّمْحِ أوْ بِاللَّمْسِ أوْ بِاللَّثْمِ[2]

وتنسحب هذه النزعة على بعض القصائد الغزلية[3] ، جُلُّهَا تعلوه الركاكة ويبدو عليه الافتعال، وتكثر فيه المبالغات، كما هو الحال في الأبيات السابقة.

---

(١) الديوان ١ / ٢٠٠ . ولهاته: المقصود كلامه.

(٢) السابق ٢/ ٤٢٥، ٤٢٦ . والعرب: جمع عروب، وهي المرأة الضاحكة المتغزلة. والدنان: جمع دن ، وهو وعاء الخمر. مفعمات: مملوءات. تهمي: تسيل

(٣) انظر على سبيل المثال في الديوان: قصيدة «الحب والحرب» ١/ ٤٥، «غزل شاعرين» ١/ ٢٢٩.

غير أنه ـ أحيانًا ـ تخفت حدة التقليد والتأثر بالموروث الشعري، ويبرز صوت الشاعر، وذلك حينما يلجأ إلى الطبيعة يبثها أشجانه وأشواقه، أو حينما يغادر الحديث عن المرأة إلى الحديث عن الحب ذاته، فها هو يتفاعل مع الطبيعة في صورة (الطائر) ولعله يرمز به لنفسه، فهو تحت وطأة الحب والشوق إلى بلاد الغرب وذكرياته فيها ـ اضطره وقاره الشرقي، ونشأته الدينية المحافظة إلى اعتبار نفسه طائرًا، بث أشواقه وحنينه من خلاله :

يَا خَلِيلِي وَالْهَوَى إِحَنٌ لاَ رَمَاكَ ا لله بِالإِحَنِ
إِنْ رَأَيْتَ الْعَيْنَ نَاعِسَةً فَتَرَقَّبْ يَقْظَةَ الْفِتَنِ
أَوْ رَأَيْتَ الْقَدَّ فِي هَيَفٍ فَاتَّخِذْ مَا شِئْتَ مِنْ جُنَنِ
قَدْ نَعِمْنَا بِالْهَوَى زَمَنًا وَشَقِينَا آخِرَ الزَّمَنِ[1]

فالأبيات هامسة حزينة، صوت الشاعر فيها متكسر هادئ، ينبئ عن نفس محطمة تبغي الخلاص وترجو الراحة، ولكن هيهات هيهات.

وفي مثل هذه الأشعار يحس القارئ بحرارة العاطفة وصدق التجربة، كما أنه يلمس مسحة تجديد، تقترب من المد الرومانسي.

أما تركه الحديث عن المرأة إلى الحديث عن الحب فيتجلى في محاولته إعطاء مفهوم للحب الحقيقي في نظره، فهو يرى الحب منطلقًا انطلاق الطير المغرد الذي يحن إلى إلفه، مشعًّا للبهجة، باعثًا على الشوق والحنين:

وَالْحُبُّ كَالطَّيْرِ رَفَّافٌ عَلَى فَنَنٍ لَهُ إِلَى الإِلْفِ تَغْرِيدٌ وَتَحْنَانُ[2]

---

(١) الديوان ٢ / ٣٣٩ . وإحن: جمع إحنة، وهي الحقد والغضب. وهيف: ضمور البطن ورقة الخاصرة. والجنن: جمع جنة، وهي السترة وكل ما وقى.

(٢) السابق ١/ ٨٢ . فنن: غصن.

ولكي يكـون الحب حبًّـا حقيقيًّـا صافيًا نقيًّـا لابد أن تحوطـه الخصـال الحميدة والأخلاق الكريمة، فهو بغيرها لا يكون حبًّا، بل آثامًا وفضائح:

والحُـبُّ مـا لمْ تَكْتَنِفْـهُ شَـمَائِلٌ غُـرٌّ يَعُـودُ مَعَـرَّةً وأثَامَـا[(١)]

ويعدد الجارم بعضًا من ألوان الحب الحقيقي ومظاهره وسماته:

وَالْحُـبُّ أحْلاَمُ الشَّـبَابِ هَنِيئَـةً مَـا أطْيَـبَ الأَيَّـامَ وَالأَحْلاَمَـا[(٢)]

وفي نظرة فلسفية تأملية واعية يكشف عن الطبيعة المتناقضة للحب من ناحية، ويحاول استبطانه والوصول إلى كنهه من ناحية أخرى :

وَالْحُـبُّ مَلْهَـاةُ الْحَيَـاةِ وَطِبُّهَـا وَلَقَـدْ تَكُونُ بِـهِ الْحَيَـاةُ سَـقَامَا

وَالْحُـبُّ نِـيرَانُ الْمَجُـوسِ، لَهِيبُهَـا يُحْيِي النُّفُـوسَ، وَيَقْتُلُ الأَجْسَـامَا

وَالْحُـبُّ شِـعْرُ النَّفْسِ إنْ هَتَفَـتْ بِـهِ سَـكَتَ الْوُجُودُ وَأطْرَقَ اسْـتِعْظَامَا

وَالْحُـبُّ مِنْ سِـرِّ السَّـمَاءِ فَسَـمِّهِ وَحْيًـا إذَا مَـا شِـئْتَ أوْ إلْهَامَـا[(٣)]

ونلاحظ أن الشاعر في الأبيات السابقة حاول جهده أن يكشف عن ماهية الحب، لكنه أحس في النهاية بالعِيّ فلم يجد بدًّا من رده إلى نبعه الأصلي «السماء»، فَلْيُسَمَّ وحيًا أو إلهامًا، فهذا لا يضير في شيء . كما نلاحظ أنه لا يتخلى عن طريقته في استلهام التراث حتى في هذا المقام، فهو يستدعي «نيران المجوس» التي كانوا يقدسونها، لكي يكشف عن الطبيعة المتناقضة للحب .

ويحاول الجارم أن يبرز وظيفة الحب وفائدته، وكيف أنه يعلي من شأن المحب،

(١) الديوان ٢ / ٣٠٤. وتكتنفه: تحوطه. شمائل: خصال. غرٌّ: جمع غراء، وهي الشريفة البيضاء.

(٢) السابق، الصفحة نفسها .

(٣) السابق ٢ / ٣٠٥ .

ويلبسه المروءة، ويعده للمكرمات:

لَـوْلاهُ مَـــا أضْحَـى وَلِيـدُ زَبِيبَــــةٍ   يَـوْمَ التَّفَـــاخُرِ سَـــــيِّدًا مِقْدَامَـــا
وَلَمَـــا رَمَى فِـي الْجَحْفَلَيْـنِ بِصَـدْرِهِ   لاَ يَتَّقِــي رُمْحًـــا وَلاَ صَمْصَامَـــا
الْحُـبُّ أَلْبَسَـــــهُ الْمُـرُوءَةَ يَافِعًـــا   وَأعَـدَّهُ لِلْمَكْرُمَـــاتِ غُلاَمَـــا[1]

وقد استعان في التعبير عما يريد بالموروث التاريخي المتمثل في استدعاء شخصية الشاعر العربي الجاهلي «عنترة» وقصته المعروفة مع «عبلة».

وهناك نوع من الغزل أتى به الجارم يمكن تسميته «الغزل الساخر» وهو من قبيل الفلتات، ومن ذلك مقطوعته «الشيخ الغزل» :

لَنَـــا شَــــــيْخٌ تَوَلَّـى أطْيَبَــاهُ   يَهِيــمُ بِحُـــبِّ رَبَّــــاتِ الْقُــدُودِ
يَغَـــازِلُ إذْ يُغَـــازِلُ مِــنْ قِيَـــامٍ   وَإنْ صَلَّــى يُصَلِّــى مِــنْ قَعَــودِ[2]

فهذه المقطوعة تثير العجب والسخرية من ذلك الشيخ المفتون بالصبايا الجميلات على الرغم من ذهاب شبابه وقوته، ومبعث هذا العجب وهذه السخرية تلك المقابلة بين «القيام» و«القعود» ، وهي تشير إلى حال ذلك الشيخ الذي يستثير الحب قواه فيجعله يقوم، على حين أنه عند العبادة ـ وهو على حافة الموت ـ يقعد، وكان المفروض أن يحدث العكس .

٤ـ شعر الطبيعة:

الطبيعة ملاذ الشعراء قديمًا وحديثًا، يهرعون إليها، ويبثونها أحلامهم وآمالهم، وآلامهم وأحزانهم، وموقفهم منها تتعدد اتجاهاته، فمنهم من يقنع بالوصف

---

(١) الديوان ١/ ٣٠٥ . وزبيبة: أم عنترة العبسي، ووليدها هو عنترة.

(٢) السابق ٢ / ٣٩٩ . أطيباه: الشباب وسعة العيش.

الخارجي، ومنهم من أشركها في أحاسيسه، ومنهم من اندمج معها اندماجًا كليًّا يشبه نوعًا من «الفناء الوجداني» .

ويمكن القول: إن الجارم في موقفه من الطبيعة يجمع بين الاتجاهات الثلاثة، فتارة يصفها ، وتارة يبثها أفراحه وأتراحه، وتارة أخرى يتوحد معها، فيصيران شيئًا واحدًا.

فها هو يصف مجموعة من مظاهر الطبيعة، فيقف بها عند الوصف الحسي:

النِّيلُ وَالْبَحْرُ الْخِضَمُّ يَحُوطُهُ ... وَالْبَاسِقَاتُ عَلَى الطَّرِيقِ قِيَامُ
وَالتُّوتُ وَالصَّفْصَافُ يَهْتِفُ طَيْرُهُ ... فَتُرَدِّدُ الْكُثْبَانُ وَالآكَامُ
وَالزَّهْرُ فِي جِيدِ الرِّيَاضِ قَلائِدٌ ... وَالنَّهْرُ فِي خَصْرِ الرِّيَاضِ حِزَامُ
وَالْمَوْجُ كَالْخَيْلِ الْجَوَامِحِ أطْلِقَتْ ... وَانْحَلَّ عَنْهَا مِقْوَدٌ وَلِجَامُ
تَجْرِى السَّفَائِنُ فَوْقَهُ وَكَأَنَّهَا ... وَالرِّيحُ تَدْفَعُ بالشِّرَاعِ ، حَمَامُ
وَمَنَاظِرٌ يَعْيَا الْقَرِيضُ بوَصْفِهَا ... وَيَضِلُّ فِي أَلْوَانِهَا الرَّسَّامُ(١)

فالأبيات ـ وإن كانت تعبر عن فرحة الطبيعة لعودة رشيد إلى حالتها الأولى بعدما ألمت بها الملمات ـ تجد الشاعر فيها وقف عند حدود الوصف الحسي لمظاهر الطبيعة التى استدعاها، ومع ذلك، فإنه رسم لوحة فنية رائعة تتمازج فيها الألوان، زرقة الماء، وخضرة النبات، وصفرة الرمال، وتعبر عن حركة الطبيعة، حركة الطيور بين الأشجار، والأمواج المتلاطمة في البحار، وتبرز فيها الأصوات المختلفة، شدو الطيور وصداه، وهدير الأمواج ، فهذه اللوحة تعبر عن صورة حية من صور الطبيعة الجميلة. ونلحظ أن الشاعر يقصد إلى هذا الوصف قصدًا ، يبين ذلك البيت الأخير.

ويمعن الجارم في الحسية عند حديثه عن الطبيعة حين يتبع طريقة القدماء وأسلوبهم

---

(١) الديوان ٢/ ٣١٠، ٣١١ . والآكام: التلال المرتفعة. الخصر: الوسط. يعيا: يعجز. يضل: يتوه.

بالاعتماد على التشبيهات والاستعارات وألوان البديع، فعندما يمدح الفاروق يصفه بالنجم، وعندما يصف ذلك النجم، تجده: متلألئًا، متألقًا، به المساء لبس قميصًا، ذلت له الكواكب؛ لأنَّ ضوءه فاق ضوءها:

بَهَرَ الْوُجُودَ بلُؤْلُؤِيِّ ضِيَائِهِ ... نَجْمٌ تَأَلَّقَ فِي بَدِيعِ سَمَائِهِ

لَبِسَ الْمَسَاءُ بِهِ غِلاَلَةَ مُسْفِرٍ ... حَتَّى كَأَنَّ الصُّبْحَ مِنْ أسْمَائِهِ

وَتَطَامَنَتْ زُهْرُ الْكَوَاكِبِ هَيْبَةً ... لِلْمُشْرِقِ الوَضَّاحِ فِي عَلْيَائِهِ

هَيْهَاتَ! أيْنَ ضِيَاؤُهَا مِنْ ضَوْئِهِ ... وَسَنَاؤُهَا مِنْ بَعْدِ أوْجِ سَنَائِهِ؟(١)

بل إن الحسية تتضح أكثر حينما يجلب الجارم بعض عناصر الطبيعة التي وصفها القدماء في أشعارهم، فيجلب «الظليم» (ذكر النعام) الذي يضرب به المثل في السرعة، ليصور ـ عن طريقه ـ سرعة البث الإذاعي، وأنه يفوق في سرعته سرعة الظليم، ويجلب كذلك «الأجرد السباح» (الفرس) للغرض نفسه:

يَكْبُو الظَّلِيمُ، وَأيْنَ مِنْكَ عِدَاؤُهُ؟ ... وَيَكِلُّ جُهْدُ الأَجْرَدِ السَّبَّاحِ(٢)

ونلاحظ التوظيف الجيد للعنصرين، فالظليم يكبو، والأجرد يكل ويتعب بجوار سرعة الإذاعة الفائقة، ومع هذا التوظيف ما زالت حسية الوصف طاغية.

لكن الجارم قد يجلب عناصر الطبيعة التي وقف عندها القدماء لا لتوظيفها، بل لمجرد التقليد والمحاكاة، فمثلاً حينما يصف بلدته «رشيد» ، يجلب عناصر طبيعية، لعل رشيد لم ترها أبدًا (الآرام، الصبا، المراتع) :

يَا مَرْتَعَ الآرَامِ رَنَّحَهَا الصَّبَا ... كَيْفَ الْمَرَاتِعُ فِيكِ وَالآرَامُ(٣)

(١) الديوان ٢/ ٣٩٣ . والغلالة: شعار يلبس تحت الثوب. المسفر: المضيء المشرق. تطامنت: ذلت وخضعت. الأوج: العلو.
(٢) السابق ١/ ١٩٣ .
(٣) السابق ٢/ ٣٠٩ . ومرتع: موضع اللهو واللعب. الآرام: الظباء. رنحها: ميلها.

وهو بذلك يذكرنا بالشاعر الجاهلي الذي يصف ديار المحبوبة بعد أن هجرتها:

بهَــا الْعِينُ وَالآرَامُ يَمْشِــــينَ خِلْفَــةً وَأطْلاؤُهَــا يَنْهَضْـنَ مِنْ كُـلِّ مَجْثَـمِ(١)

ومـن العناصر التى استدعاها الجـارم من الموروث الشعري القديم ووصفهـا وصفًا دقيقًا وبدت عليها الحسية ـ عنصر «الصحراء» ، ففي الأبيات التي ذكرناها سباقًا من قصيدة «السودان» :

ثُـمَّ انْتَقَلْنَــا إلىَ الصَّحْـرَاءِ تُوسِــــعُنَا بُعْـدًا، وَنُوسِــــعُهَا صَـبْرًا وَتَهْوِينَــا(٢)

يصـف فيها «الصحـراء» بأطرافها المتراميــة التى تتجـاوب فيها الأصـوات، ورمالها الزاخـرة كالبحر الزاخر، والكثبـان الرمليـة الشاخصة، والسـراب الخـادع الذي يتراءى فيها من بُعْد، وخلوها من النبـات، والصمت القاتل الذي يعمها، وهذا يجعلها ساحرة ومخيفة في آنٍ واحد .

وتبـدو ـ هنا ـ مغـايرة في الوصف بـين الجارم والشـعراء القدمـاء؛ إذ وَصْف الجارم أكـثر خصوصيـة؛ لأن ركز علـى وصف مظـاهر الصحراء في مكوناتهـا الخاصـة، على حين أن الشعراء القدماء ـ وخصوصًا الجاهلين ـ كانوا يصفون كل مظاهر «الصحراء» الطبيعية مـن حيوان ونبات وأطلال وأخبيـة، وغير ذلـك. كما أن الجـارم يكسو بعض المكونـات حيوية وتشـخيصًا، فالكثبـان ناعسة، أطرافهـا كليلة، والسـراب مخاتل مراء، كمــا أنــه يحـاول الكشـــف عن كنــه الصحـراء وحقيقتهـا الغامضــة، توحـي بذلك الاسـتفهامات الحائرة: ماذا تكونين؟ قولي، مـا تكونينا؟ وتلك نظرة تأملية قد لا نجدها عند الشعراء القدماء.

والطريـف في وصف الجارم للطبيعة وصفًا حسيًّا أنه يستدعى بعض العناصر التراثية

(١) البيت من معلقة زهير، راجع: الزوزني: شرح المعلقات السبع (بدون) ص ٧٤ .

(٢) الديوان ١ / ١٤٢ .

يستعين بها في إبراز الوصف لعنصر من عناصر الطبيعة شاهده أو جذب انتباهه، فها هو في إنجلترا وفي قلب أوربا يصف يومًا باردًا، اشتدت عواصفه، وتكاثفت سحبه، فيشيح بوجهه نحو الموروث القديم، جاليًا من عناصره ما يعينه على وصف ذلك اليوم:

وَيْـــلاَهُ مِـــنْ يَـــوْمِ الْخَمِيـــسِ، فَإِنَّـــــهُ يَـــوْمٌ عَبُـــوسْ
فِيـــــهِ تَحَـــارَبَتِ الرِّيَـــاحُ، فَـــلاَ تَقُـــلْ حَـــرْبَ الْبَسُـــــوسْ
خَـــافَتْ غَوَائِلَـــــهُ الْغَزَالَـــــةُ، فَالْغَمَـــامُ لَهَـــا تُـــرُوسْ
يَـــوْمٌ أحَطْنَـــا بِـــاللَّظَى فِيـــــه، وَنَكَّسْـــــنَا الـــرُّءُوسْ
فَكَأَنَّنَـــــا قَمْنَـــــا نُؤَيِّـــدُ فِيـــــهِ مُعْتَقَـــدَ الْمَجُـــوسْ(١)

تستدعي الأبيات الموروث العربي الجاهلي «حرب البسوس، تروس» ويشير إشارات تاريخية إلى معتقدات غير المسلمين «المجوس» ، فيجعل من شدة الرياح حربًا ضارية «تحاربت الرياح»، ويصورها بحرب البسوس التي عرفت بضراوتها وقسوتها وطولها، وهذا يوحي بقسوة الرياح واستمرارها مدة طويلة، ومن قسوة هذا اليوم ووطأته، الشمس اختفت وتترست بتروس لكي تحمي نفسها، وكأنها جندي في ميدان حرب، أما الناس فقد التفوا حول النار منكسي الرءوس في صورة تشبه المجوس وهم يسجدون للنار التي يقدسونها .

وهذه الصور ـ بالرغم من تراثيتها ـ فريدة وطريفة، وبخاصة صورة الشمس المتترسة، بل إن اللوحة الشعرية كلها فيها جدة، حيث جعل من يوم «الخميس» ميدان حرب، على الرغم من أنه عنصر زماني، وميدان الحرب لا يكون إلا مكانًا .

ولم يقف الجارم عند حدود الوصف الحسي للطبيعة، بل تفاعل معها، فجاءت معبرة عن أفراحه وأتراحه، وتلونت بالجو العام في القصيدة، ففي مقام «الرثاء» ، نجد

---

(١) الديوان ١/ ٢٣٦ . والبسوس: امرأة من العرب قامت بسببها الحرب بين قبيلتي بكر وتغلب ابني وائل من قبائل ربيعة، وظلت أربعين سنة. غوائله: دواهيه. الغزالة: الشمس.

عناصر الطبيعة حزينة باكية، فحينما يرثي «الزهاوي» بدا الروض متجهمًا عابثًا رحلت عنه الطيور بعد إقفار خمائله، والنبت ذاويًا سقطت ثماره وذبلت أزهاره:

جَفَا الرَّوْضَ مُعْبَرَّ الأَسَارِيرِ مَاطِرُهْ   وَغَادَرَهُ قَفْرَ الْخَمَائِلِ طَائِرُهْ

ذَوَى نَبْتُهُ بَعْدَ الْبَشَاشَةِ وَارْتَمَتْ   مُصَوِّحَةً أَثْمَارُهُ وَأَزَاهِرُهْ[1]

أما في مقام «المدح والتهنئة» فنجد عناصر الطبيعة فرحة مستبشرة، فحينما يهنئ الملك فؤاد بعيد جلوسه على العرش يبدو العيش رخاء، واليوم ناضرًا، والروض مغنيًا شاديًا أيكه، والأغصان أعوادًا تبعث النغم، والأزهار دفوفًا تثير الطرب، والنسيم في حركة ونشاط يرتفع فوق المرتفعات، تجذبه الغصون، وتتعلق بردائه الأزهار، وتحوطه الورود والياسمين :

الْعَيْشُ مَخْضَلُّ الْجَوَانِبِ أخْضَرُ   وَالْيَوْمُ مِنْ نسْجِ السَّحَائِبِ أنْضَرُ

وَالرَّوْضُ يَصْدَحُ بالْبَشَائِرِ أيْكُهُ   فَالْعُودُ عُودٌ، وَالأَزَاهِرُ مِزْهَرُ

يَجْرِى النَّسِيمُ فَيَجْتَازُ الرُّبَا   صُعُدًا، وَتَجْذِبُهُ الْغُصُونُ فَيَنْفِرُ

كَمْ زَهْرَةٍ عَلِقَتْ بفَضْلِ ردَائِهِ   فَالْوَرْدُ مِلْءُ ردَائِهِ وَالْعَبْهَرُ[2]

واللوحة تموج بالحركة وتتمازج فيها الألوان، وتنبعث منها الأصوات الشجية، وتفوح منها الروائح الزكية ، وكأنها لوحة رسمها فنان حاذق.

وتأثر الطبيعة بالجو العام للقصيدة يكثر في شعر الجارم، ويعد من إرهاصات الرومانسية، فكثيرًا ما وظف الرومانسيون الطبيعة على هذا النحو .

ويشتد تفاعل الجارم مع الطبيعة إلى حد التمازج معها، يبدو ذلك جليًّا في قصيدته

---

(١) الديوان ٢ / ٣٨٢ . وطائره: المقصود المرثى. ذوى: ذبل. مصوحة: ذابلة يابسة.

(٢) السابق ٢ / ٣٤٠ . والمخضل: الندى الرطب. نسج السحائب: النبات والأزهار. والعود: الكلمة الأولى الغصن، والثانية تلك الآلة الموسيقية المعروفة. الأزاهر: جمع الأزهار. المزهر: الدف. الأيك: الفروع والأغصان. العبهر: الياسمين.

«حنين طائر» (٢/ ٣٦٦)؛ حيث يجسد أحاسيسه ومشاعره وحنينه وشوقه في الطائر، ولولا بعض الإشارات الفاصلة في أثناء القصيدة لوقع التوحد الكامل بينهما ، هذا التوحد الذي يبرز في قوله مخاطبًا «النسمة» في قصيدته «السودان» :

نَبَّهْتِ فِي مِصْرَ قُمْرِيًّا بمُعْشِبَةٍ مِنْ الرِّيَاضِ كَوَجْهِ الْبِكْرِ تَلْوِينَا
فَرَاحَ فِي دَوْحِهِ، وَالْعُودُ فِي يَدِهِ يُرَدِّدُ الصَوْتَ قُدْسِيًّا فَيُشْجِينَا
صَوْتٌ مِنَ اللهِ تَأْلِيفًا وَتَهْيِئَةً وَمِنْ حَفِيفِ غُصُونِ الرَّوْضِ تَلْحِينَا
يَطِيرُ مِنْ فَنَنٍ إلى فَنَنٍ وَيَبْعَثُ الشَّدْوَ والنَّجْوَى أفانِينَا[1]

فالقمرى المتنقل الشادي المرح هو الشاعر ذاته، بالرغم من مبالغته في التوهيم باستخدام ضمير الغائب الدال على القمري، وضمير المتكلمين الدال عليه هو، ولكن الذي يتأمل هذا الأبيات والأبيات التى بعدها يتبين له التمازج من ناحية، ودلالة القمري على الشاعر من ناحية أخرى .

وتجدر الإشارة إلى قدرة الجارم على تشخيص الطبيعة وبث الحياة فيها، فتراه ـ مثلاً ـ يرسم صورة للزهر يتيه، وأغصانه تفخر به ، والزهرات تتجنى وتظلم، وتخاف وتجرى وتصغى، وتقترب وتقبل، والغيث يبكي، والغدير يجرى :

أخْرَجَ الرَّوْضُ أطْيَبَ الثَّمَراتِ هَاتِ مَا شِئْتَ مِنْ قَرِيضِكَ هَاتِ
زَهَرَاتٌ تَتِيهُ بِالْغُصْنِ زَهْوًا وغُصُونٌ تَتِيهُ بِالزَّهَرَاتِ
صَيَّرَتْ صَفْحَةَ الرِّيَاضِ سَمَاءً وَتَجَنَّتْ فِيهَا عَلَى النَّيِّرَاتِ
لَمْ تُفَارِقْ كِمَامَهَا، وَشَذَاهَا يَنْشُرُ الطِّيبَ فِي جَمِيعِ الْجِهَاتِ

(١) الديوان ١ / ١٤٠ . والقمري: طائر معروف.

تَرْهَـبُ الرِّيـحُ أنْ تَخُـدَّ لَهَـــا خَـدًّا فَتَجْـرِى فِـي خَشْـــيَةٍ وَأنَـــاةِ
مُصْغِيَـــاتٌ إذَا الْحَمَـــائِمُ رَنَّـتْ   بَيْـنَ تِلْـكَ الْخَمَـــائِلِ النَّضِـرَاتِ
ضَاحِكَـــاتٌ إذَا بَكَـى عَـــابسُ الغَيْـثِ وَفَـــاضَتْ عَيْنَـــاهُ بـــالْعَبَرَاتِ
وَإذَا مَـــا جَـرَى الْغَدِيـرُ تَدَانَـتْ   لِتُحَيِّـــى الْغَدِيـرَ بـــالْقُبُلاتِ(١)

فأنت أمام شخوص إنسانية ـ وليس مظاهر طبيعية ـ تمارس كثيرًا من نشاطاتها الحياتية الحركية والسمعية والبصرية، بل والمعنوية ...

وهكذا ـ بالرغم من احتكاك الجارم المعتدل بالطبيعة ـ استطاع أن يفوف لنا شعرًا يكشف عن روح فنان قادر على توصيف الطبيعة وتوظيفها في التعبير عن تجربته وإحساسه بجمالها، في نماذج كثيرة غير التي سبقت يضيق المقام عن ذكرها .

ثانيًا: فنون أدبية جديدة :

برزت في الشعر العربي الحديث موضوعات لم تكن مطروقة بكثرة في الشعر العربي القديم، ساعد على بروزها تغير ظروف الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية، فاهتم الشعراء المحدثون بأحداث الحياة اليومية من حولهم، وكشفوا عن كثير من الأحداث السياسية والاجتماعية، وعبروا عن النزعات القومية والوطنية، كل ذلك بجانب الأغراض القديمة، ولكن بدرجات متفاوتة من شاعر إلى شاعر. ومن فترة إلى فترة .

وعلى كل حال، فالأغراض القديمة ضعفت في العصر الحديث، بل إنها اختفت في بعض الاتجاهات الشعرية المعاصرة، وحتى الاتجاهات التى خاضت فيها أصابها التطور، فتغيرت طبيعة هذه الأغراض ، فالمدح ـ مثلاً ـ أصبح نوعاً من الشعر السياسي .

---

(١) الديوان ١ / ٩٦ . وتخد: تجرح وتخدش.

والجـارم من الشـعراء الذين طرأ التجديد على موضوعاتهم، فاسـتطاع أن يعبر عن: حياته وتجاربه، وقضايا وطنه ومشكلاته، والقضايا القومية، وبعض الأحداث العالمية.

ويمكن بيـان أبـرز الموضوعـات التى خـاض فيهـا الجـارم في الألوان الآتيــة: الشـعر القومي، والشـعر الوطنى، والشـعر الاجتماعى. ونحاول ـ الآن ـ بيـان كيفية تناوله لمثل هذه الألوان، ودورها في إبراز تجربته والتعبير عنها .

١ـ الشعر القومي:

كان للأحداث التى وقعت في العصر الحديث، وخصوصًا نكبة الاستعمار التى مُنِيَ بهـا الوطن العربي، أثره الكبير في إيقاظ النزعـة القومية المتمثلـة في القومية العربية، وقد ظهرت هذه النزعــة جليـة في دواوين الشــعراء ومنهم الجـارم، فقـارئ ديوانـه يجد أن العروبـة قيثارته الأثيرة التى طالما عزف على أوتارها ألحانًا شـجية، فرحة تارة، وحزينة تـارة أخرى، فعزف ألحانًـا تتغنى باللغـة العربيـة، وتبكى ما أصابهـا، وتثور على من لا يرعون لها حقًّا، ولا يقيمون لها وزنًا، فمما قاله متغنيًا :

يَــا ابْنَــــةَ الضَّــادِ أنْـتِ سِــــرٌّ مِـنَ الْحُسْـــــنِ تَجَلَّى عَلَى بَنِـي الإنْسَـــــانِ

كُنْـتِ فِـي الْقَفْـرِ جَنَّـــــةً ظَلَّلَتْهَـــا حَالِيَـــــاتٌ مِــنَ الْغُصُــونِ دَوَانِـــي

لُغَـــةُ الْفَنِّ أنْـتِ وَالسِّـــــحْرِ وَالشِّـــــعْرِ، وَنُـورُ الْحِجَـــا، وَوَحْيُ الْجَنَـــانِ[1]

وتشـي الأبيات بجمـال اللغة العربيـة الفـائق؛ لأنها سـر من الحسـن، وتكشـف عن منافعها الجمّـة؛ فهي الجنـة ـ في المكان المقفر ـ يسـتظل بهـا الناس ويـأكلون من ثمرها، وتبين ـ أيضًا ـ وظائفهـا المتعددة، فهي لغـة سـاحرة تخلب الألبـاب، لغة شـاعرة تغذى العواطف والأرواح، ولغــة المحجـة والبرهـان يسـتعين بهـا العقل في أوقـات الضرورة؛

(١) الديوان ١/ ٧٠ . وابنة الضاد: اللغة العربية.

ولذلك نجد الجـارم ـ في سياق أسفه على دولة بنى العباس الزائلة ـ يتحدث عنها حديثًا يقطر حزنًا :

أزْهَـرَتْ فِــي حِمَــاهُمُ الضَّــادُ حِينًــا   وَذَوَتْ بَعْدَهُــــمْ لِغَـــــيْرِ أوَانِ
إنْ أصَـــاخَتْ، فَـــالْقَوْلُ غَـــيْرُ فَصِيـحٍ   أوْ رَنَـتْ، فَــالْوُجُوهُ غــيرُ حِسَـــانِ[(١)]

والجارم ـ دائمًـا ـ حريص على اللغـة العربيـة، يرجو أن تظل قوية البنيـان، فصيحة اللسـان؛ ولذلك يثور ثورة عارمـة على هؤلاء الذين يحـاولون هدمها، ويبتعدون عنها، ويلجئون إلى غيرها :

سَـــكَتَ الْعَنْدَلِيـبُ فِـي وَحْشَــةِ الـدَّوْحِ، وَغَنَّــتْ نَوَاعِـقُ الْغِرْبَـــانِ
فَسَـــمِعْنَا مِــنَ النُّشُــوز أفَـــانِينَ يُرَوِّعْــنَ صَـــادِحَ الأَفْنَـــانِ
أسْـــمَعُونَا برَغْمِنَـــا فَصَبَرْنَـــا   ثُــمَّ ثُرْنَـــا غَيْظًـــا عَلَـى الآذَانِ
جَلَبُـوا لَلْقَرِيـضِ ثَوْبًـــا مِـنَ الْغَـرْبِ، وَلَـمْ يَجْلبُـوا سِــــوَى الأَكْفَـــانِ[(٢)]

وتفوح من الأبيات رائحة سخرية لاذعة من هؤلاء النفر المجترئين على اللغة العربية، فوصمهم بذلك الوصف القبيح (الغربان) ذات الأصوات القبيحة الباعثة على التشاؤم.

وكـأن الجارم في الأبيـات يشـير إلى تلـك الفترة التى عـلا فيها صـوت نفر ينادون، بهجر اللغة العربية وتراثها إلى غيرهمـا، وحاولوا فرض صوتهم ورأيهم تساعدهم على هذا جهات متعـددة، ولكنهم لم يفلحوا، ولَمَّا كـانت ثورتهم عاتية نجـد الجارم يتوجه إليهم وكأنه يرجوهم أن يكفوا عما هم عليه، وأن يحافظوا على اللغة العربية: ديباجتها

(١) الديوان ١ / ٧١ . وأصاخ له: استمع. رنا: أدام النظر.

(٢) السـابق ٢ / ٣٥٣ . والعندليب: طائر مغـرد، والشاعر يقصـد نفسه. نواعق: صـوت الغراب. صادح الأفنان: المقصود الطيور ذات الصوت الجميل.

وألفاظها وأساليبها:

وَلا تَثُورُوا عَلَى تُرَاثِ امْرِئِ القَيْسِ وَصُونُوا دِيبَاجَةَ الذُّبْيَانِي
وَاتْرُكُوا هَذِهِ الْمَعَاوِلَ بِاللهِ فَإِنِّي أَخْشَى عَلَى الْبُنْيَانِ
وَاحْفَظُوا اللَّفْظَ وَالأَسَالِيبَ وَالذَّوْقَ وَهَاتُوا مَا شِئْتُمْ مِنْ مَعَانِي(١)

ولعل الذي دفع الجارم إلى هذا الاهتمام الكبير باللغة العربية اعتقاده أنها الرابطة القوية التى تجمع شمل العرب مهما فرقت بينهم السدود أو بَعُدتْ بينهم المسافات:

جَمَعَتْنَا الْفُصْحَى فَمَا مِنْ وِهَادٍ فَرَّقَتْ بَيْنَنَا وَلاَ مِنْ نُجُودِ(٢)

والجارم لا يفتأ يشارك البلاد العربية أفراحها وأتراحها، ففي قصيدته «لبنان الثائر» يشارك هذا البلد العربي (لبنان) فرحته بثورته الوطنية على الاستعمار، فبعد مطلع يجمع بين الفرح والتعجب والدهش مما حدث يقول معبرًا عن ذلك مشيدًا بأبناء «لبنان» الشجعان :

وَإِذَا شَادٍ يُغَنِّي مَرِحٌ لُؤْلُؤِيُّ الصَّوْتِ، حُلْوُ الْمَذْهَبِ
صَاحَ: ذا لُبْنَانُ فانْزِلْ سَفْحَهُ قُلْتُ: مَا لِي غَيْرَهُ مِنْ أرَبِ
هَوَ عِرِّيسٌ لآسَادِ الْحِمَى وَكِنَاسٌ لِظِبَاءِ الرَّبْرَبِ(٣)

وفي قصيدته «فلسطين» تؤرقه قضيتها، فيعتصر قلبه الحزن ويسكب الدموع حرى لما حل بها وابتليت به من الاحتلال الصهيوني الغادر:

---

(١) الديوان ٢/ ٣٥٣. وامرؤ القيس: شاعر جاهلي كبير من أصحاب المعلقات. المعاول: جمع معول وهو الذي يستعمل في الهدم .

(٢) السابق ١/ ٢٦ . والوهاد: جمع وهد، وهو الأرض المنخفضة. والنجود: جمع نجد وهو الأرض المرتفعة.

(٣) السابق ١/ ٢١٣ . وعريس: بيت الأسد. وكناس: بيت الظبي. ظباء الربرب: ظبي القطيع.

نَفْسِـــي فِـدَاءُ فِلِسْـــطِينٍ وَمَــا لَقِيَتْ   وَهَـلْ يُنَــاجِي الهَـوَى إلاَّ فِلِسْــــطِينَا؟
نَفْسِـــــي فِـدَاءٌ لأُولَـى الْقِبْلَتَيْـنِ غَـدَتْ   نَهْبًـــا يُزَاحِـمُ فِيــــهِ الذِّئْـبُ تِنِّينَـــا
قَلْـبُ العُرُوبَـــةِ إنْ تَطْعَنْـــهُ زِعْنِفَـــةٌ   كُنَّـــا لهـــا وَلأشْــــقَاها طَوَاعِينـــا
وَقَلْعَـــةُ الشَّـــرْقِ إنْ مُسَّــــتْ جَوَانِبُهَـا   خُضْنَـــا لَهَـــا جُثَـثَ الْقَتْلَـى مَجَانِينـــا
وَأسْــــــــطُرٌ مِـــنْ تَوَارِيـخٍ مُخَلَّـدَةٍ   كَـــانتْ لِمَجْـدِ بَنِـى الْفُصْحَـى عَنَاوِينـــا
فَقَبِّلُـوا تُـرْبَ «حِطِّـينٍ» فَـــإِنَّ بــــهِ   دَمَ الْبُطُولَـــةِ مْنْ أيَّــامِ «حِطِّينَــا»(١)

فهنا نحس عاطفة صادقة مفعمة بالأسى لما أصاب فلسطين، ونفسًا ثائرة عازمة على التحدى والتضحية، شديدة الشوق إلى مجد فائت تحقق على أرض هذا البلد العربي، راغبة في عودة هذا المجد، وقد انعكست هذه العاطفة وتلك الثورة على ألفاظ الشاعر وعباراته، فجاءت مفردات وعبارات دالة على حالته النفسية والشعورية «فداء، يناجي، الهوى، خضنا، جثث القتلى، مجانينا ..» ، كما انعكست على ذاكرته التاريخية فاستحضرت الماضى المجيد المتمثل في موقعة «حطين» الشهيرة التى على أثرها استرد المسلمون بيت المقدس من أيدي الصليبيين. ولفرط الحزن الذي يعتلج في صدر الشاعر، نجده يتجه إلى العرب في نبرة شديدة اللهجة محذرًا إياهم من التفريط في فلسطين، فالتفريط فيها يودي بعروبتهم، ويضيع كلمتهم :

إنْ لَـمْ تَصونُـوا فِلِسْــــطِينًا وَجَبْهَتَهَـــا   ضَــاعَتْ عُرُوبَتُنَــا وَانْفـضَّ نَادِينَــا(٢)

ولعل مشاركة الجارم البلاد العربية في أفراحها وأحزانها، ودعوته العرب إلى الدفاع عن فلسطين، راجع إلى اعتباره هذه البلاد وحدة واحدة في الدم والوطن والمشاعر والوجدان والتاريخ، فوحدة الدم تتجلى عنده في أن العرب ينتمون إلى أصل واحد هو الأصل العدناني أو القحطاني ، ووحدة الوطن تتجلى في أنهم يعيشون في وطن واحد

(١) الديوان ٢/ ٢٨٨ . وزعنفة: جماعة ليس أصلهم واحد. لأشقاها: الشديد العسر. طواعينا: محاربين ومصيبين لهم.

(٢) السابق ٢/ ٢٩٠ .

محدد المعالم، ووحدة التاريخ تتجلى في أن تاريخهم واحد، فكلهم إخوان تجمعهم هذه الأواصر:

بَنِي الْعُرُوبَةِ إنَّ اللهَ يَجْمَعُنَا ... فَلاَ يُفَرِّقُنَا فِي الأَرْضِ إنْسَانُ
لَنَا بهِا وَطَنٌ حُرٌّ نَلُوذُ بِهِ ... إذَا تَنَاءَتْ مَسَافَاتٌ وَأَوْطَانُ
غَدَا الصَّلِيبُ هِلالاً فِي تَوَحُّدِنَا ... وَجَمَّعَ الْقَوْمَ إنْجِيلٌ وَقُرْآنُ
وَلَمْ نُبَالِ فُرُوقًا شَتَّتَتْ أُمَمًا ... عَدْنَانُ غَسَّانُ أوْ غَسَّانُ عَدْنَانُ
أوَاصِرُ الدَّم وَالتَّاريخ تَجْمَعُنَا ... وَكُلُّنَا فِي رحَابِ الشَّرْقِ إخْوَانُ(١)

أما وحدة الوجدان فجلاها الشاعر في تجاوب عناصر الطبيعة والمظاهر الحضارية في البلدان العربية، فتجاوبت المدن والأنهار والجبال والآثار، فضلاً عن البشر، ليؤكد الود والإخاء والتوحد، فمثلاً يكشف عن الود والتواصل بين مصر والعراق فيقول مخاطبًا العراق:

أهْلُوكِ أهْلُونَا، وأبْنَاءُ الْعَشِيرةِ وَالْجُدُودِ
بَيْنَ الْقُلُوبِ تَشَوُّفٌ كَتَشَوُّفِ الصَّبِّ الْعَمِيدِ
حَتَّى يَكَادُ يُحِبُّ نَخْلَكِ نَخْلُ أهْلِي فِي «رَشِيدِ»
شَطَّتْ مَنَازِلُنَا، وَمَا احْتَاجَ الْفُؤادُ إلَى بَرِيدِ
الرَّافِدَانِ تَمَازَجَا فِي الْحُبِّ بِالنِّيلِ السَّعِيدِ
وَتَعَانَقَ الظِّلاَّنِ: ظِلُّ الطَّاقِ وَالْهَرَمِ الْمَشِيدِ(٢)

---

(١) الديوان ١/ ٨٥ .

(٢) السابق ١ / ١٧٦، ١٧٧ . والتشوف: التطلع إلى الشيء والنظر إليه. الصب: العاشق المستهام. العميد: الذي هده العشق وأضناه الغرام. شطت: بعدت. الطاق: إيوان كسرى وهو على مسافة غير بعيدة من بغداد.

وتتجلى وحدة الوجدان ـ أيضًا ـ في التجاوب الذي يحدث بين البلدان العربية إذا أصاب إحداها مصاب أو حل بها مكروه، فهي كالجسد الواحد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى:

إِذَا مَسَّتِ الْبَأْسَاءُ أذْيَالَ دِجْلَةٍ   قَرَأْتَ الأَسَى فِي صَفْحَةِ النِّيلِ وَالْكَمْدَا
وَإِنْ طُرِفَتْ عَيْنٌ ببَغْدَادَ مِنْ قَذًى   رَأَيْتَ بِمِصْرٍ أعْيُنًا مُلِئَتْ سُهدَا
إخَاءٌ عَلَى الْفُصْحَى تَوَثَّقَ عَقْدُهُ   وَشُدَّتْ عَلَى الإِيمَانِ أطْرَافُهُ شَدًّا[(١)]

وهكذا يبرز الجارم عرا التواصل والتواد، ويؤكد قوة التجاوب بين البلدان العربية، في عاطفة مشبوبة، وتجربة صادقة، فلا تكلف أو تصنع أو مبالغات، وإنما تعبير عما يجوس بداخله من الحب لإخوانه العرب الذي يدفعه إلى الارتباط بهم والتواصل معهم والفرح لفرحهم والحزن لأحزانهم، ولشدة حبه لهم نجده يتخوف عليهم من الأعداء؛ ولذلك لا يفتأ يحذرهم من هؤلاء الأعداء الذين يترقبون الفرصة ليفتكوا بهم :

تَنَمَّرَ الْغَرْبُ وَاحْمَرَّتْ مَخَالِبُهُ   وَأرْهَفَتْ نَابَهَا لِلْفَتْكِ ذُؤْبَانُ
ثَارَاتُ طَارِقٍ الأُولَى تُؤَرِّقُهُمْ   وَمَا لِمَا تَتْرُكُ الثَّارَاتُ نِسْيَانُ[(٢)]

ويدل الجارم العرب إلى الطريق الأمثل الذي يتغلبون به على أعدائهم، وهو طريق العلم:

بَنِي الْعُرُوبَةِ مُدُّوا لِلْعُلُومِ يَدًا   فَلَنْ تُقَامَ بِغَيْرِ الْعِلْمِ أرْكَانُ[(٣)]

ويطلب منهم أن يقتدوا بأسلافهم الذين سلكوا طريق السيادة، ففازوا وعلوا:

---

(١) الديوان ١/ ٢٢٤، ٢٢٥ . والكمدا: الحزن المكتوم. قذًى: مرض العين.
(٢) السابق ١ / ٨٤ .
(٣) السابق ١ / ٨٦ .

بَنُـو الْعَـربِ الَّذِيـنَ عَلَـوا وَسَــــادُوا   سَـــــمَا فَـرْعٌ لَهُـمْ واعْـتَزَّ أصْـلُ[1]

٢ـ الشعر الوطني:

الجـارم من الشـعراء الذين تغنوا بأوطانهـــم، وأشـادوا بأمجادها، فوقف أمام وطنه (مصـر)، فوصف جمالـه، وأشـاد بأمجاده، ومـدح شـعبه، ودعا شـبابه إلى التضحيـة من أجله، فها هو يصف جمال هذا الوطن، فيقول:

أنْـتِ يَــا مِصْـرُ بَسْــــمَةٌ فِـي فَـمِ الْحُسْـــــنِ، وَدَمْعُ الْحَنَـــانِ فَـوْقَ الْخُـدُودِ
أنــتِ في الْقَفْـرِ وَرْدةٌ حَولَهـــا الشَّـــــوكُ، وَفِــي الشَّـــــوْكِ عِـزَّةٌ للـوُرودِ
يَلْـــــــثِمُ البَحْـرُ منـك طِيـبَ ثُغُـور   بَيْـــنَ عَـــذْبِ اللَّمَـــى وبــــينَ بُــرُود
يَـــا ابْنَـــــةَ النِّيـــلِ أنــتِ أحْلَى مِــنَ الحُـــبِّ وَأزْهَـى مِـن ضَاحِكَـــاتِ الوُعُـودِ
نَــــثَرَ النِّيـــلُ فيـــكِ تِـــبْرًا وَأوْهَـــى   لِينُـــــهُ مِـنْ قَسَـــــاوَةِ الْجُلْمُـودِ[2]

ففي هذه اللوحـة تبرز مجموعـة من الصفات لتبين الصـورة المشرقة لمصر؛ إذ تتجمع في طياتها إضاءات عن جمال مصر وخيرها وقوتها، كما تكشف عن عاطفة حب قوية من الشاعر نحو وطنه، ومدى قربـه من قلبه، يتجلى ذلك في استخدامه لضمير الخطاب وتكراره، وفي كثرة الأوصاف المعنوية التى اعتمد عليها في بناء اللوحة.

وإذا كـان الجـارم قد وصف الوطـن الأم ، فإنـه يصف بعض مدنـه، كالإسـكندرية ورشـيد والفيـوم[3] ، ويصف مظـاهره الطبيعيـة والحضارية كالجامعــة المصرية ووزارة المعارف ودار العلوم والنيل ودار الإذاعة[4] وغيرها .

---

(١) الديوان ١ / ١٩٢ . وسما: علا وارتفع. أصل: حسب ونسب.

(٢) السابق ١/ ٢١ . وأوهى: أضعف. الجلمود: الصخر.

(٣) السابق ١ / ٢٧١ ، ١ / ٤٩ ، ٢ / ٣٠٧ ، ٢ / ٥٣٣ .

(٤) السابق ١/ ٧٨، ١/ ٩٦ ، ١/ ١١٥، ٢/ ٣٩٤، ٢/ ٤٦٧ .

ولا يكتفي الجارم بوصف مصر، بل يشيد بتاريخها المجيد، وشعبها الأبي، فيذكر حضارتها القديمة، وكيف أنها كانت المشعل الوهاج الذي يضيء للناس طريقهم:

قَدْ حَمَلْتِ السِّرَاجَ للنَّاسِ، وَالْكَوْنُ غَرِيقٌ فِي ظُلْمَةٍ وَخُمُودِ[١]

ويشيد بمجدها التليد في ماضيها وحاضرها :

أنتِ أُمُّ الْمَجْدَيْنِ بَيْنَ طَرِيفٍ يَتَحَدَّى الْوَرَى وَبَيْنَ تَلِيدِ
كَمْ جَدِيدٍ عَلَيْهِ نُبْلُ قَدِيمٍ وَقَدِيمٍ عَلَيْهِ حُسْنُ جَدِيدُ[٢]

ويفرح لنهضتها الحاضرة ويوضح أثر هذه النهضة على الحياة:

وَإذَا نَهْضَةٌ تَدِبُّ بِمِصْرٍ كَدَبِيبِ الْحَيَاةِ فِي الأَبْدَانِ
وَإذَا الْيَوْمُ بَاسِمٌ وَاللَّيَالِي مُشْرِقَاتٌ وَالدَّهْرُ مُلْقِي الْعِنَان
وَإذَا الضَّادُ تَسْتَعِيدُ جَمَالاً كَادَ يَقْضِي عَلَيْهِ رَيْبُ الزَّمَان[٣]

والأبيات تكشف عن الأثر الفاعل للنهضة، ذلك الأثر بدا جليًّا على الإنسان والزمان واللغة العربية، ولذلك يطلب من «مصر» التقدم في طريق المجد والرقي:

خُذِى مِصْرَ أسْبَابَ السَّمَاءِ لِمَوْطِنٍ مِنَ الْعِزِّ لا يَسْمُو إلَيْهِ التَّطَلُّعُ[٤]

ويشيد الجارم بشعب مصر الذي يقف متنمرًا لكل من يريد انتهاك حرماتها:

كِنَانَةُ الله حِصْنُ الشَّرْقِ تَحْرُسُهُ شِيبٌ خِفَافٌ إلَى الْجُلَّى وَشُبَّانُ
أبَوْا عَلَى الْقَسْرِ أنْ يَرْضَوْا مُعَاهَدَةً بكُلِّ حَرْفٍ بهَا قَيْدٌ وَسَجَّانُ

---

(١) الديوان ١/ ٢٢.

(٢) السابق ١/ ٢٢ .

(٣) السابق ١ / ٧١ ، ٧٢ .

(٤) السابق ٢ / ٣٤٩ .

وَكَمْ مشَـــوْا لِلِقَـاءِ الْمَـوْتِ فِـي جَذَلٍ   وَالْمَـوْتُ مُنْكَمِـشُ الأظْفَـار خَزْيَـانُ[1]

يكشف الشاعر في الأبيات عن شجاعة كبيرة، تتضح في مشاركة الجميع في حراسة مصر، شيبًا وشبانًا، وفي نزعة الإباء التى يتمتع بها المصريون، وفي حالتهم مع الموت الذي يقف عاجزًا خائرًا أمامهم.

وتتمتع الأبيات بقوة في الأسلوب وعلو في النغمة، فقوة الأسلوب تنبع من المفردات الحادة والدلالة القوية المعنى (حصن، القسر، قيد، سجان، الجلى، الموت) والتعبيرات الموحية بالصرامة (تحرسه شيب و .. وشبان، أبوا على القسر، كم مشوا للقاء الموت)، وتبدو دقة الشاعر واضحة في وصفه الشيب بالخفاف؛ إذ الشيب حينما يُذْكَر يستدعى الذهنُ فورًا معاني الضعف والبطء، فأزاح بذلك الوصف تطرق مثل هذا المعنى إليه .

ويشيد بجيش مصر الباسل:

يَـــاجَيْشَ مِصْـرَ ولا آلُـوكَ تَهْنِئَـــــةً   حَقَّقْـتَ ظَـنَّ اللَّيَـــالِي وَالْمُنَـى فِينَـــا
وَصَلْـتَ آخِـرَ عُلْيَانَــــا بأَوَّلِهَــــا   فَمَــــــا أوَاخِرُنَــــا إلاَّ أوَالِينَـــــا
أعَدتَهَـــا وَثْبَـــةً بَدْرِيَّـــــةً صَرَعَـتْ   دُهَــــاةَ جَيْـشِ يَهُـوذَا وَالدَّهَاقِينَـــا
شَــــجَاعَةٌ مَزَّقَـتْ أحْلامَ سَاسَـــتِهِمْ   وَعَلَّمَـتْ مُـــتْرفِيهِمْ كَيْـفَ يَصْحُونَـــا
تَسِــــــيُر مِـنْ ظَفَـرٍ حُلْـوٍ إلَـى ظَفَـرٍ   مُبَـــارَكَ الْفَتْحِ وَالرَّايَـــاتِ مَيْمُونَـــا[2]

ولاينسى الجارم أن ينصح الشباب لكي ينهضوا بمصر إلى أبعد مدى :

(١) الديوان ١ / ٨٥ ، ٨٦ . وأبوا: رفضوا. القسر: الإكراه على الأمر. معاهدة: المقصود معاهدة سنة ١٩٣٦م التي كانت بين مصر وإنجلترا. جذل: فرح. خزيان: مستحي وخجلان.

(٢) السابق ٢ / ٢٩٠ . وآلوك: أرسل إليك رسالة. بدرية: نسبة إلى غزوة بدر. الدهاقين: الزعماء في الدين.

فَـــــأَيْقِظُوا مِصْـــرَ مِـــنْ جَدِيـــدٍ فَإِنَّهَــــــــــــا مَلَّـــتِ الرُّقُـــودَا
لا تَرْسُــــــــــمُوا لِلطُّمُــوحِ حَــدًّا فَـــــالْمَجْدُ لا يَعْــرِفُ الْحُــدُودا
العِلْـــمُ أمْضَـــى مِـــنَ الْمَوَاضِـــي فَجَـــرِّدُوا نَحْـــوَهُ الْجُهُــــودا
مِصْــرُ تُرِيــدُ السَّــــــمَاءَ وَثْبَـــا وَأوَّلُ النُّجْــــحِ أنْ تُرِيــــــدا[1]

والأبيات تعلوها النبرة الخطابية الوعظيـة، نتيجة إكثار الشاعر من استخدام أسلوب الأمر والنهي، كمـا تبدو النغمـة حماسية، والإيقـاع سـريعًا، وهو ويتناسـب مـع رغبة الشاعر الملحة في الإسراع بعملية النهوض والتقدم .

وتجدر الإشارة إلى أنـه ـ بالرغم من قلة القصـائد التي تحدث فيها الجارم عن مصر ـ قد جـاء ذكرها كثـيرًا متناثرًا في قصـائد كثيرة، هذا إلى كـثرة مدائحة ومراثيـه لزعماء الأمة وشعرائها وعلمائها ، وهذا يمكن عده من الشعر الوطني .

وتجدر الإشـارة ـ أيضًـا ـ إلى أن الأحـداث التى مـرت بهـا مصر لم يعرهـا الجـارم اهتمامًـا كبيرًا مثلما فعل شعراء كثـيرون، أمثال: شوقي وحافظ، فلم تبرز الأحداث في شعره إلا قليلاً، وذلك مثل قوله عن معاهدة ١٩٣٦م :

مُعَــــاهَدةُ الصَّدَاقَـــــةِ وَالتَّـــآخِي غَـدَتْ لِجُهُـودِكَ الْعُظْمَـى وسَـــــامَا
رَفَعـتَ بِهَـــا عَــنِ الأَعْنَـــاقِ نِــــيرًا وَمَزَّقْـــتَ الْغَمَـــــائِمَ وَالْكِمَامَـــــا
وَسَــــابَقَتِ الْمَمَـــالِكَ مِصْــرُ وَثْبًـــا إلاَمَ تَظَــلُّ وَانيَــــــةً إلاَمَـــــا؟[2]

ونلاحظ أن حديثه عن المعاهدة جاء في معرض مدحه لمصطفى النحاس، ونلاحظ ـ أيضًا ـ تعريضــه بالإنجليز عـن بعد، وهذا ديدنـه وتلك طريقتــه، فلم يذكر الإنجليز في

(١) الديوان ٢ / ٣٦٢ .

(٢) السابق ٢ / ٥٤٥ . ووانية: متكاسلة.

ديوانه كله إلا تعريضًا ، ولعل مرد ذلك خوف الجارم من بطشهم، أو لاتصاله بالأسرة المالكة التى كانت مع الإنجليز في خندق واحد .

٣ـ الشعر الاجتماعي:

هذا النوع من الشعر يهتم فيه الشاعر بقضايا المجتمع ومشكلاته، وهذا الاهتمام ليس غريبًا على طبيعة الشعر والأدب عمومًا «فنحن نفترض في الأديب المعاصر حصيلة وافرة من الثقافة والخبرة ، فضلاً عن حس مرهف، وإدراك سليم للأمور، ودقة في ملاحظة الحياة في تطورها الظاهري والباطني، وهذه الميزات لا يمكن أن تسمح للأديب أن يعيش في عزلة عن مجتمعه ومشكلاته، بل الأحرى أنها تشده إليها شدًّا»(١) .

والجارم من الشعراء الذين طرقوا هذا النوع من أنواع الشعر، واتخذ ـ عنده ـ عدة أشكال، حيث إنه طوف في عدة مجالات، كلها تدور في فلك المجتمع وقضاياه ومشكلاته، فاهتم بقضية التعليم اهتمامًا كبيرًا بدا ذلك واضحًا في حديثه عن دور العلم الذي سبق الحديث عنه عند الحديث عن الشعر الوطني، فقد تحدث عن : دار العلوم ووزارة المعارف، والجامعة المصرية، والمجمع اللغوى. وتجلى ـ كذلك ـ في دعوته الشباب إلى التزود من العلم، وعدم الاتكاء على ميراث الأجداد :

زُمَرَ الشَّبَابِ، وَلِي مَلامَةُ نَاصِحٍ لَوْ تَسْمَعُونَ نَصِيحَةَ النُّصَّاحِ!
بالْعِلْمِ «مَرْكَونِي» تَسَلَّقَ لِلْعُلا وَبَعَزْمَةِ الوَثَّابَةِ الطَّمَّاحِ
رَجُلٌ عِصَامِيُّ الأَرُومَةِ لَمْ يَنَلْ مَجْدًا «بِآمُونٍ» وَلاَ «بفِتَاحِ»

---

(١) د/ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ـ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية (دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، ١٩٧٨م) ص ٣٧٤ ، ٣٧٥ .

تَتطَلَّـعُ الدُّنْيَـا إلَيْــهِ وَتَمْتَطِـي ذِكْـرَى مَــآثِرِهِ مُتُـونَ رِيَــاحِ
إنَّ التَّفَــاخُرَ بِــالْقَدِيمِ تَعِلَّــةٌ وَالْجهْـلُ لِلْمَجْـدِ الْمُؤَثَّـلِ مَــاحِي
وَالْعِلْـمُ مِصْبَــاحُ الْحَيَــاةِ فَنَقِّبُـوا مِـنْ قَبْـلِ أنْ تَثِبُـوا عَـنِ الْمِصْبَــاحِ
بَلِـيَ السِّــلاَحُ مَـعَ الْقَدِيـمِ وَعَهْـدِهِ وَالآنَ صَـارَ الْعِلْـمُ خَـيْرَ سِــلاحُ[1]

والشاعر إذ يدعو الشباب إلى العلم وإلى عدم الارتكان إلى أمجاد الماضين يأتي لهم بمثل يحذون حذوه «مركوني» العالم الإيطالي الذي اخترع أجهزة الإذاعة اللاسلكية، فنال إعجاب العالم بسبب علمه وطموحه لا بسبب مجد آبائه وأجداده؛ ولذلك يرى العلم هو الأساس، ولكنه العلم النافع الذي يرفع الإنسان لا الذي يخفضه:

وَالْعِلْـمُ مِـيزانُ الْحَيَــاةِ فَــإِنْ هَـوَى هَـوَتِ الْحَيَــاةُ لأَسْــفِلِ الأَدْرَاكِ[2]

واهتم الجارم ـ أيضًا ـ بالدعوات السائدة في عصره، مثل: دعوة «قاسم أمين» إلى تحرير المرأة، فهو يشيد به وبدعوته ويظهر أثرها :

قُمْـتَ تَدْعُـو البَنَــاتِ لِلْعِلْـمِ فَــانْظُرْ كَيْـفَ حَلَّقْـنَ فَـوْقَ شُــمٍّ هِضَابِــهْ
وَزَهَــا النِّيــلُ يابنــةِ النيـلِ فاختَــالَ يَجُـرُّ الذُّيُـولَ مِـنْ إعْجَابِــهْ[3]

ويلمس قارئ البيتين قدرة الشاعر على رسم الصورة التى عبرت عن تلك المكانة السامية التى وصلت إليها المرأة بسبب دعوة «قاسم أمين» . حيث إنها حلقت فوق أعلى قباب العلم، وهذا دعا النيل للزهو بها .

وبرزت في شعر الجارم نزعة إنسانية التفت فيها إلى بعض فئات المجتمع، فأظهر

---

(١) الديوان ١/ ١٩٦ ، ١٩٧ . المركيز ماركوني: عالم إيطالي اخترع أجهزة الإذاعة اللاسلكية، توفى سنة ١٩٣٧م، ودفن حيث ولد في بولونيا من بلاد إيطاليا في شمالها الشرقي. وآمون وفتاح إلهان من آلهة قدماء المصريين.

(٢) السابق ١ / ٤٨ . وهوى: سقط.

(٣) السابق ١ / ١١٤ .

الجوانب المظلمة، وعدد مظاهر البؤس والحرمان فيه؛ فلذلك انبعثت أشعاره حزينة، تبعث الأشجان ، وتثير في النفس الكوامن، وتحرك القلوب، وتلهب العوطف، وله في هذا المجال قصيدتان، الأولى قصيدة «الأعمى» (١/ ٥٥)، والثانية قصيدة «الشريد» (٢/ ٣١٤) ، وهو وفي هاتين القصيدتين ينصح المجتمع أن يلتفت إلى هؤلاء الحيرى، ويأخذ بأيديهم، ويوفر لهم الأمن والطمأنينة .

فها هو يصور حالة الأعمى مبرزًا عظم المعاناة التي يعانيها :

هُوَ جُبٌّ أعِيشُ فِيهِ حَزِينًا   كَاسِفَ النَّفْس دائِمَ الْبَلْبَالِ

مَا رَأتْ بَسْمَةَ الشُّمُوس زَوَايَاهُ وَلاَ دَاعَبَتْ شُعَاعَ الْهِلاَل

فَإذَا نِمْتُ فَالظَّلاَمُ أمَامِي   أوْ تَيَقَّظْتُ فَالسَّوادُ حِيَالِي[(١)]

ويتضح في الأبيات مدى تفاعل الجارم مع الموضوع، فنجده قد تقمص شخصية الأعمى، فجاء ناطقًا بلسان حاله هو لا بلسان حال الأعمى، كما تصور الأبيات حالة الأعمى الحائرة القلقة المتخبطة الحزينة الكسيرة الذليلة المتشوقة إلى الخلاص، ولكن هيهات هذا الخلاص.

وتعبير الشاعر بالظلام مع النوم وبالسواد مع اليقظة فيه دقة، إذ الظلام يأتى مع الليل الذي يقع فيه النوم، وفيه يتساوى البصير والأعمى ؛ لأن كليهما يشعر الظلام، وينفرد الأعمى في أثناء النهار بالشعور بالظلمة، كما أن في «السواد» إيحاء بالقتامة والظلمة بدرجة أكبر، وهذا يدل على أن «الأعمى» يكون إحساسه بالظلمة أشد في نهاره، ويرجع ذلك إلى حالته النفسية حينما يحس بالأحياء يتحركون ويروحون ويجيئون، وهو في قيده مكبل .

---

(١) الديوان ١ / ٥٥ ، ٥٦ .

وتتعدد مظاهر البؤس التى يعانيها «الأعمى» خلال القصيدة كلها ؛ ولذلك يتجه الشاعر إلى المجتمع داعيًا ناسه :

أنْقِذُوا الْعَاجِزَ الْفَقِيرَ وَصُونُوا ... وَجْهَهُ عَنْ مَذَلَّةٍ وَابْتِذَالِ
عَلِّمُوهُ، يَطْرُقْ مِنَ الْعَيْشِ بَابًا ... وَامْنَحُوهُ مَفَاتِحَ الأَقْفَالِ(١)

وفي قصيدته «الشريد» يصور حالة البؤس التى وصل إليها هذا الإنسان:

أطَلَّتِ الآلاَمُ مِنْ جُحْرِهِ ... وَلُفَّتِ الأَسْقَامُ فِي طِمْرِهِ
بُرْدَتُهُ اللَّيْلُ، عَلَى بَرْدِهِ ... وَكِنُّهُ الْقَيْظُ، عَلَى حَرِّهِ
مُشَرَّدٌ يَأْوِى إلَى هَمِّهِ ... إذَا أوَى الطَّيْرُ إلَى وَكْرِهِ(٢)

حيث تُبْرز الأبيات المعاناة الشديدة التى يعانيها الشريد؛ إذ تزاحمت عليه عدة أشياء، واحدة منهن تكفى للإيلام ألمًا شديدًا، وقد أبان الشاعر عن حالة المعاناة هذه وشدتها في أنه أتى بكلمتي «الآلام، والأسقام» جمعًا للدلالة على الكثرة، وفي أن الآلام تطل من مسكن الشريد، والأسقام ملفوفة فيما يلبس؛ وهذا دلالة على الملازمة، وفي المفارقة التى أقامها في البيت الثاني؛ حيث إن غطاء الشريد الليل على الرغم من شدة برودته، ومأواه القيظ بالرغم من الحر الشديد، وفي عدم وجود ملاذ يأوى إليه الشريد إلا همه، وبهذا يجمع الشاعر في الأبيات بين الألم الحسى والمعنوى، مما يشى بقمة المعاناة .

والجارم الذي التفت إلى هذه الفئات من المجتمع نجده يلتفت إلى المجتمع بأسره، فلما أصاب الوباء رشيد، شارك شعبها الألم بوجدانه وعواطفه، فصور حالة هذا الشعب،

---

(١) الديوان ١ / ٦٠ .

(٢) السابق ٢ / ٣١٤ . والطمر: الثوب البالي. الكن: السترة. البردة: كساء صغير مربع.

وتألم لألمه ، فنجده ـ كأنه يرجو الوباء ـ يطلب منه التوقف عن نشر المرض:

أيُّ هَــذَا (الْمِكْــرُوبِ) مَهْــلاً قَلِيــلاً قَـدْ تَجَـاوَزْتَ فِـي سُــــرَاكَ السَّـــبيلاَ

لَسْـــــتَ كَــالْوَاو، أنْــتَ كَــالْمِنْجَلِ الْحَصَّــادِ، إنْ أحْسَــــنُوا لَـكَ التَّمْثِـيلاَ

مَــــا غَلَبْـتَ النُّفُـوسَ بِـــالْعَزْمِ لَكِـنْ هَكَــذَا يَغْلِــبُ الْكَثِـــــيرُ الْقَلِيــلاَ(١)

وتكشـف الأبيات عن ثقافة الشـاعر الطبية في تشـبيهه ميكروب الكوليرا بالواو، إذ هو على شكلها حقيقة .

ويتجاوز الجارم بنزعته الإنســانية حدود المجتمع المصري إلى العالمي، فعبر في أشعاره ـ مثلاً ـ عن مآسى الحرب العالمية الأولى والثانية(٢)، فيصور حالته النفسية المتألمة الحزينة لما أحدثته الحرب العالمية الثانية من دمار في قصيدته «يوم السلام» :

لَهْـفَ نَفْسِــــــــى عَلَـى دِمَـــــاءٍ زكيَّـــاتٍ كَقَطْـرِ الْغَمَـــامِ طُهْـرًا وَجُــودَا

سِـــلْنَ مِـنْ خَدِّ كُـلِّ سَــيْفٍ نُضَـارًا بَعْدَمَــــــا حَطَّــمَ الْحَدِيــدُ الْحَدِيــدا

لَهْـفَ نَفْسِــــى عَلَـى شَــــبَابٍ تَحَدَّى عَذَبَـــاتِ الْفِـرْدَوْسِ زَهْـرًا وَعُـودا(٣)

والأبيات تكشـف عن عاطفة مفعمـة بالأسـى، تشـع من ذلك التعبير المكرر «لهف نفسـي» . والجـارم الذي يملؤه الأســى بسـبب الحـروب يتلهف على الخلاص، فنجده يفرح عند إعلان انتهـاء الحرب، ولكنه فرح المتوجس الشـاك؛ إذ تسيطر عليه خيالات المـاضى المفزعة، ولذلـك تجده في القصيدة لا يتكلم عن السـلام كثـيرًا حتى يرتد بخياله إلى ذكريات الحرب؛ ولذلك يقول في المفتتح :

---

(١) الديوان ٢/ ٤٩٦.

(٢) انظر السابق قصيدة «الحرب» ١/ ٢٤٦، و «الحب والحرب» ١/ ٤٥ .

(٣) السابق ١ / ٢٩ . ونضارا: ذهبًا.

دَاعِـبِ الشَّـــرْقَ بَاسِــمًا وَسَــعِيدَا   وَائْتَلِقْ يَــا صَبَــاحُ للنَّـــاسِ عِيـدَا
نَسِــــــيَتْ لَحْنَهـــا الطُّيُــورُ فَصَـوِّرْ   لِبَنَـــاتِ الْغُصُــونِ لَحْنًـــا جَدِيـدا[1]

ثم يقول قرب نهاية القصيدة، يلقى هذا السؤال الذي يحمل معنى الإنكار:

أصَحِيـحٌ عَـــادَ السَّـــــلامُ إلَـى الْكَـوْنِ، وَأضْحَـى ظِـلاًّ بِــــهِ مَمْـدُودَا؟[2]

وتراءت في شعر الجارم ـ كذلك ـ نزعة أخلاقية برزت في دعوته إلى التمسك بالخلال الحميدة ، والتحلي بالصفات الفاضلة، وخير مثال لهذه النزعة قصيدته «وصية» حيث يوصي البنت أن تتحلى بكريم الصفات:

يَـــا ابْنَتِي إنْ أرَدتِ آيَـــةَ حُسْـــــنٍ   وَجَمَـــالاً يَزِيـنُ جِسْـــــمًا وَعَقْـلا
فَــــانْبُذِي عَـــادَةَ التَّـــبرُّجِ نَبْـذًا   فَجَمَـــالُ النُّفُوسِ أسْـــمَى وَأعْلَى[3]

وهكذا طوف الجارم في كثير من الموضوعات؛ وهذا يبين أن تجربته متنوعة ومتعددة.

---

(١) الديوان ١/ ٢٨ .

(٢) السابق ١ / ٣١ .

(٣) السابق ١ / ١٠٨ .

خاتمة القصيدة

اهتم القدماء بنهايات القصائد اهتمامتهم بمطالعها، واستحسنوا بعض النهايات، وحبذوا أن تأتى القصيدة واضحة معبرة عن موضوع القصيدة ملخصة له، ويرون أن نهاية القصيدة يجب أن تجيء في وقتها المناسب تمامًا، لأن «الانتهاء .. قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكمًا ، لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتى بعده أحسن منه ، وإذا كان أول الشعر مفتاحًا له وجب أن يكون الآخر قفلاً عليه»(١) .

والنهاية لكي تكون مقبولة لابد أن تمر بنائيًّا بثلاث مراحل: التهيئة، والنهاية نفسها، والأثر، وهذا الأخير يستمر فترة بعد نهاية القصيدة، أما التهيئة فلابد أن تتوفر قبل النهاية نفسها، وإذا لم يحدث هذا لا تكون النهاية سوى مجرد انتهاء الأبيات، لا النهاية الطبيعية البنائية(٢) .

لكن هذا ـ على صحته ـ لا يقلل من قيمة القصائد التى جاءت مفتوحة النهاية؛ لأن الشاعر في مثل هذه القصائد يترك للسامع أو القارئ استنباط النهاية، أملاً في أن يعايشه تجربته أو يستكمل بخياله المشوار الفني بعد تلك النهاية المفتوحة، والحق أن أمر انتهاء القصيدة متروك للشاعر؛ لأن ذلك يرجع إلى حالته الشعورية والنفسية أثناء بنائه قصيدته .

والجارم من الشعراء الذين جاءت قصائدهم منهية تارة، ومفتوحة تارة أخرى، وقصائده(١) تتوزع إحصائيًّا على النحو الآتي:

---

(١) ابن رشيق: العمدة ١ / ٢٣٩ .

(٢) انظر: د/ صلاح عبد الحافظ: الصنعة الفنية في شعر المتنبي ـ دراسة نقدية (دار المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م) ص ٤٥١ .

ـ قصائد ذات نهايات طبيعية : ٦٠ قصيدة بنسبة ٤٥ ٪ تقريبًا .

ـ قصائد ذات نهايات مفتوحة : ٤٦ قصيدة بنسبة ٣٥: تقريبًا .

ـ قصائد ذات نهايات مفاجئة: ٢٧ قصيدة بنسبة ٢٠٪ تقريبًا .

يكشف الإحصاء عن ثلاثة أنواع لنهايات القصائد لدى الجارم هي: النهاية الطبيعية المتنامية بنائيًّا ، والنهاية المفاجئة التى لا تتصل اتصالاً قويًّا بموضوع القصيدة، والنهاية المفتوحة التى لا تعد نهاية إلا لتوقف القصيدة وانقطاعها، كما يكشف عن ميل الجارم إلى ختم قصائده، حيث تمثل القصائد المنهية أو المختومة لديه نسبة ٦٥٪ من مجموع قصائد الديوان ومقطوعاته، وهذه النسبة تمثل مجموع القصائد المنهية نهاية طبيعية والمنهية نهاية مفاجئة، وهو ما يقرب من ثلثى قصائد الديوان، ويكشف كذلك عن ميل الجارم إلى النهاية الطبيعية المتنامية بالأخص .

ولكي نزداد معرفة بخاتمة القصيدة لدى الجارم نفصل القول في الأنواع الثلاثة السابقة، مع عدم التزامنا بترتيبها من حيث القلة والكثرة، ولكن من حيث مضمونها، على النحو الآتي:

١ـ النهاية الطبيعية المتنامية :

في هذا النوع لا يفاجئنا الجارم بنهاية قاطعة للقصيدة، وإنما تأتى النهاية تدريجيًّا كنهاية حتمية للأبيات، وغالبًا ما تكون نهاية هذه النهاية دعاءً أو نداءً أو حثًّا أو حكمةً .. أو غير ذلك .

هذا التدرج الذي يسلكه الجارم في مثل هذه النهايات سبيله أن يوقظ القارئ أو السامع إلى أن النهاية على وشك الوقوع، فإذا وقت أحدثت الأثر النفسي الفعال،

(١) يدخل في هذا الإحصاء المقطوعات الشعرية، وهي مفتوحة النهاية دائمًا .

ومن ذلك النوع قصيدتـه «رثاء محمود فهمي النقراشي باشا» التي يقول في نهايتها بعد أن يرثي المرثي ويعدد مآثره :

«مَحْمُودُ» قَدْ لَقِيَ الْمُجَاهِدُ رَبَّهُ فِي جَنَّةِ النَّفَحَاتِ وَالأَلْطَافِ
نَمْ هَادِئًا إِنَّ الْغِرَاسَ وَرِيفَةٌ تُزْهَى بِأَكْرَمِ تُرْبَةٍ وَقِطَافِ
وَانْزِلْ إِلَى مَثْوَى الصَّدِيقِ تَجِدْ بِهِ مَا شِئْتَ مِنْ حُبٍّ وَمِنْ إِشْرَافِ
قَبْرُ الشَّهِيدِ سَمَاحَةٌ فَيَّاحَةٌ وَمَدِيدُ ظِلٍّ حَدَائِقٍ أَلْفَافِ
مَا مَاتَ مَنْ كَتَبَ الْخُلُودُ رِثَاءَهُ وَوَشَى لَهُ حُلَلَ الثَّنَاءِ الضَّافِي
حُيِّيتَ مِنْ مُزْنِ الْعُيُونِ بِوَابِلٍ وَمِنَ الْحَنَانِ بِنَاعِمٍ رَفَّافِ[1]

يبدأ الشاعر نهايته، فيذكر أن المرثي لقي ربه مجاهدًا، ويعدد لـه ما سوف يلقاه من الخير، حتى يلقى حكمته ويدعو لـه في البيتين الأخيرين، وهذا يمكن عده خلاصة للتجربة برمتها. وقارئ الأبيات يحس بمدى الترابط والتنامي والتقدم نحو النهاية، فبما أن قبر الشهيد حدائق وارفة الظلال، فواحة العطر ، ملتفة الأغصان، فهي تتطلب لكل ذلك ماء وأمطارًا لتحتفظ بحيويتها وجمالها وحياتها، ومن ثم كانت النهاية دعاء للفقيد بالسقيا .

٢ـ النهاية المفاجئة:

هذه النهاية ـ في طبيعتها ـ كالنهاية الطبيعية من حيث كونها دعاء أو حكمة أو نداء أو حثًّا أو رجاء ، ولكن الجارم يفاجئنا بها دونما تمهيد، حتى أن القارئ أو السامع يفاجأ أثناء متابعته للقصيدة بوجود فجوة بين الموضوع والنهاية تقطع استرساله

(١) الديوان ٢/ ٤٠٥ ـ ٤٠٦ . ووريفة: مظلة؛ لأن فروعها وورقها وثمرها كثير. قطاف: ما يجمع من الثمار. ألفاف: أشجار يلتف بعضها ببعض. مزن العيون: دمع العيون. وابل: مندفع وشديد.

وتوقفه . ومن هذا النوع قصيدة «رثاء الزهـاوي» ، فالجارم قرب نهايتها يكشف عن علاقتـه القويـة بالمرثى (الزهـاوي) فيتحدث عن : اجتمـاع قلبيهما على بُعْـدِ المسافات الفاصلـة بينهمـا ، ونسبهما الرفيع الذي نبعـه المجد؛ معلـلاً ذلك التواصل وعلو الشـأو بالشاعرية التى تجمعهما :

إِذَا اجْتَمَـعَ الْقَلْبَــانِ فَـالْكَوْنُ كُلُّــهُ   مَكَـانٌ، وَإِنْ شَـقَّتْ وَطَـالَتْ مَعَـابِرُهْ
لَنَـا نَسَـبٌ فِي الْمَجْـدِ يَجْمَـعُ بَيْنَنَـا   تَعَـالَتْ أوَاسِـيه، وَشُـدَّتْ أوَاصِرُهْ
أَلَسْـنَا حُمَـاةَ الْقَـوْلِ فِي كَـلِّ مَحْفِلٍ   تَتِيـهُ بِنَـا فِي كُـلِّ أرْضٍ مَنَـابِرُهْ؟

ثم يفجؤنا الجارم بنهاية القصيدة دون أي تمهيد :

صَبَبْـتُ عَلَيْـكَ الدَّمْـعَ سَـحًّا، وَمَدْمَعِي   عَزِيـزٌ، وَلَكِـنْ أجْـوَدُ الـدُّرِّ نَـادِرُهْ
وَأرْسَـلْتُ فِيكَ الشِّـعْرَ لَوْعَـةَ مُوجَعٍ   تَئِـنُّ قَوَافِيـهِ، وَتَبْكِـي صَدَائِـرُه
عَلَيْـكَ سَـلامُ اللهِ نُـورًا وَرَحْمَـةً   وَغَـادَتْكَ مِـنْ سَـيْبِ الإلَـهِ مَوَاطِرُه![1]

فهـذه الأبيات غير وثيقـة الصلة بمـا قبلها، يحس قارئهـا أو سامعها أنهـا مجرد نهاية، وليسـت تطورًا طبيعيًّـا للأبيات السابقة عليهـا، وإن كانت الأبيات الثلاثـة متنامية فيما بينها، ومتصلة اتصالاً وثيقًا بموضوع القصيدة.

ومثل هذه النهايـات تصيب القصيدة بـالتفكك وعدم التنـامى، حتـى ولو كـانت النهايات تدور في فلك الموضوع الذي تتحدث عنه القصيدة.

وفي إطـار النوعين السـابقين وجدت بعـض القصائد - بعد أن ينهيهـا الجـارم نهاية طبيعيـة أو مفاجئـة ـ يستأنف الحديـث مرة أخرى، فيقحم أبياتًـا في نهايـة القصيدة لا

(١) الديوان ٢ / ٣٨٨ . والأواسي: الدعائم، المفرد: آسية. الأواصر: الروابط والصلات، والمفرد: آصرة. سَحًّا: مدرارًا. الصدائر: المقصود أوائل الأبيات. غاداه: باكره. السيب: العطاء.

يحتاج إليها المعنى .

ومن هذا النوع نهاية قصيدة «إبراهيم بطل الشرق» التي يقول فيها :

عَرَفْنَا لِحَامِي الْقِبْلَتَيْنِ جِهَادَهُ ... وَكَمْ هَانَ مَطْلُوبٌ لِعِزَّةِ طَالِبِ

لَهُ الْعُرْبُ أَلْقَتْ فِي إِبَاءٍ زِمَامَهَا ... وَكَانَتْ سَرَابًا لا يُنَالُ لِشَارِب

فَوَحَّدَهَا فِي دَوْلَةٍ عَرَبِيَّةٍ ... تُزَاحِمُ فِي رَكْبِ العُلا بِالْمَنَاكِب

يَقُولُونَ: قِفْ بِالْجَيْشِ مَاذَا تُرِيدُهُ؟ ... وَمَاذَا تُرَجِّى مِنْ وَرَاءِ السَّبَاسِب؟

فَقَالَ: إِلَى أَنْ تَنْتَهِي «الضَّادُ» أَنْتَهِي ... وَحَيْثُ تَسِيرُ العُرْبُ تَسْرِى نَجَائِبِى

لَقَدْ زُهِيَتْ مِصْرُ بِبَاعِثِ شَعْبِهَا ... لِكَسْبِ الْمَعَالِي وَاقْتِنَاءِ الرَّغَائِب

وَكَمْ كَتَبَ التَّارِيخُ لابْنِ مُحَمَّدٍ ... خَوَالِدَ، وَالتَّارِيخُ أَصْدَقُ كَاتِب

وَكَمْ صَانَ مِصْرًا مِنْ بَنِيهِ مُمَلَّكٌ ... بَعِيدُ مَنَالِ الْعَزْمِ جَمُّ الْمَطَالِبِ(١)

هذه النهاية تسير في تدرج طبيعي متنام، فبعدما ذكر الشاعر مآثر إبراهيم باشا وبطولاته وما قدمه لمصر والعروبة، بدأ يمهد لنهاية القصيدة، فأقر معترفًا بجهاده وبلائه، وهذا الإقرار بداية النهاية، ذكر بعده المفاخر التي ترتبت على هذا البلاء الحسن الذي اضطر معه التاريخ أن يسجل هذه المفاخر له ولأبنائه من بعده الذين رعوا مصر حق الرعاية .

فالنسيج الشعري في الأبيات مترابط متنام، يسيطر عليه جو نفسي واحد، والنهاية طبيعية مهد لها الشاعر، وبها اكتملت أركان القصيدة، ولكن الجارم ـ ودون أي مبرر ـ يقرع آذاننا بهذا البيت الذي لا يمت بصلة إلى الأبيات قبله:

شَمَائِلُ «فَارُوقٍ» وَعِزَّةُ مُلْكِهِ ... تَزِيدُ جَلالاً فِي جَلالِ الْمَنَاسِبِ(٢)

(١) الديوان ١/ ٤٣ ، ٤٤ . والمناكب: عظم العضد والكتف. والسباسب: الأرض المستوية أو المفازة.

(٢) السابق ١ / ٤٤ .

٣ـ النهاية المفتوحة:

هـذه النهايـة تـأتى في المرتبـة الثانيـة بعد النهايـة الطبيعيـة من حيث عـدد القصائد والمقطوعـات، وهي تغلـب في المقطوعات التـى بلغ عددهـا ثماني عشـر مقطوعـة تمثل ١٣,٥٪ تقريبًـا من مجموع قصـائد الديـوان ومقطوعاتـه، وهـذا يعنى أن نسـبة توارد النهايات المفتوحـة يمثل ٢١,٥٪ مـن مجموع عدد القصـائد والمقطوعات، و هذا يؤكد ميل الجارم إلى ختم قصائده بنهايات، سواء طبيعية أو مفاجئة .

ومجيء المقطوعـات مفتوحة النهايـات أمر طبيعي؛ لأن الشـاعر مع قصر القصيدة لا يحتاج إلى نهايـة لها، لكي يترك للقارئ أو السـامع مساحة أكـبر يعيش فيها معه بخياله، فـإذا ختمهـا فوت عليـه هذه الفرصـة، والنهايـة المفتوحـة سميـت نهايـة مفتوحة لا لأن الشاعر أنهى قصيدتـه بنهاية، ولكـن لأن الأبيات توقفت دون نهايـة قاطعة أو طبيعية، فالنهاية هنا نهاية عددية، وقد أشار ابن رشيق إلى هذا النوع من النهايات فقال: «ومن العـرب من يختم القصيدة فيقطعهـا والنفس بهـا متعلقـة، وفيهـا راغبـة مشـتهية، ويبقى الكلام مبتورًا كأنه لم يتعمد جعله خاتمة»(١) .

ومن قصـائد الجـارم التى تتجلـى فيهـا هذه الظـاهرة قصيدتـه «لبنـان» الـتي يختمها والنفس متعلقة بها، فيقول:

لُبْنَـــانُ، مُـذْ حَلَّـتْ ذَرَاكَ رِكَابُنَــــا ... حَلَّـتْ مِـنَ الدُّنْيَــا بـــأَكْرَمِ سَـــــاحِ
الأَرْزُ فيـكَ وَنَخْـلُ مِصْـرَ كِلاهَمَــــا ... أخَــوَانِ فِـــي الأَتْـــرَاحِ وَالأَفْـــرَاحِ
وَالنِّيـلُ منـكَ، فَلَـوْ بَكَيْـتَ لِفَـــادِحٍ ... غَمَـرَ الشُّـــطُوطَ بِدَمْعِـــهِ النَّضَّـــاحِ
لُبْنَـــانُ آنَ لَـكَ الْفَخَـــارُ بسَــــادَةٍ ... عُـرْبِ كِـرَامِ الْمَنْبَتَيْـنِ سِـــــمَاحِ
مَجْـدٌ إذَا مَـــا أشْــــرَقَتْ صَفَحَاتُـــهُ ... أزْرَتْ بِمُؤْتَلِـقِ النَّهَـــارِ الضَّـــاحِي(١)

---

(١) ابن رشيق: العمدة ١ / ٢٤٠ .

(٢) الديوان ٢ / ٤٨٧ . وذراك: كنفك. الأرز: شجر الأرز المشهور لبنان بزراعته.

فالشاعر ما زال حديثه موصولاً عن لبنان لم يتوقف، ولكنه قطعه، ولعل في ذلك إيحاء منه أنه مهما تكلم عن هذا البلد، ووصفه بما وسعه من وصف، فلن يوفيه حقه، فترك لخيال قارئه أو سامعه اجتلاب الصفات التى تحلو له، لِيَسِمَ بها هذا البلد، فالنهاية ـ هنا ـ لا هي طبيعية متنامية ولا فجائية، بل هي نهاية مفتوحة .

ومن المقطوعات مقطوعة «الفيوم» التى يقول فيها الجارم :

سَاكِنِي الْفَيُّومِ إنِّى ذَاكِرٌ عَهْدكُمُ، والذّكْرُ فِى الْبُعْدِ وَفَاءْ

كَمْ شَدَا شِعْرِى عَلَى دَوْحَتِكُمْ أيُّ شِعْرٍ غَرِدٍ ؟ أيُّ غِنَاءْ؟

بَلَدٌ كَالزَّهْرِ حُسْنًا وَشَذًا بَيْنَ أظْلالٍ وَأنْسَامٍ وَمَاءْ

مِثْلُ خَدِّ الْبِكْرِ فِي تَلْوِينِهِ تَرْتَدِى فِى كُلِّ حِينٍ بِرِدَاءْ

فَهْىَ بِالأَمْسِ سِوَاهَا فِي غَدٍ وَهْيَ فِي الصُّبْحِ سِوَاهَا فِي الْمَسَاءْ(١)

كان من الممكن أن تتوالى التشبيهات والأوصاف للفيوم، لكن الشاعر توقف، ليترك القارئ أو السامع يسبح بخياله، ويتصور هذه البلدة: ما تكون؟ إضافة إلى الأوصاف المثبتة في الأبيات .

(١) الديوان ٢/ ٥٣٣ .

وحـدة القصيـدة

نال موضوع الوحدة في القصيدة عنايـة كبيرة من رواد التجديد في العصر الحديث، تجلـت هذه العنايـة «في كتابات مطـران والعقاد وشـكري في مقدمات دواوينهم، وفي كتبهـم النقدية، كما تجلت في أعمالهم الشعرية. وقد اعتبر هؤلاء الرواد وحدة القصيدة مقياسًـا مـن أهـم المقـاييس يُقَوِّمون بهـا شـعر معاصريهم؛ ليبينـوا مـدى حـظه من الحـداثة»[1].

وموضوع وحـدة القصيـدة يتصل بموضـوع آخر هـو بنـاء القصيدة ، حتـى ليصح القول: إنهمـا وجهان لعمـلة واحـدة، فالارتبـاط بين بنـاء القصيدة ووحدتهـا قوى ومتين[2] .

وقـد حـاول كثـير من النقـاد بيـان مفهوم الوحـدة، لعل أقـرب هذه المحـاولات أن الوحدة هي: «وحـدة الموضوع، ووحدة المشـاعر التى يثيرهـا الموضوع، ومـا يسـتلزم ذلك مـن ترتيب الأفكـار والصور، علـى أن تكون القصيدة كالبنيــة الحيـة، لكل جزء وظيفتـه فيها، ويؤدى إلى التسلسل في التفكـير والمشاعر»[3] ، «فالقصيدة الجيدة كائن حي وليست بناءً جامدًا، مهمـا يكن متقنًا محكم الصنعة .. ترتبط عناصرها جميعًا كما يرتبط الجذر والساق والأغصان والأوراق، فيؤدى كل عنصر وظيفته حقّه غير منفصلة عن الوظيفـة التى يقوم بأدائهـا عنصر آخر، بحيث تسـير هذه الوظائف مجتمعـة في اتجاه

---

(١) د/ علي عشـري زايد: عن بناء القصيدة العربيـة الحديثـة (مكتبة النصر، الطبعـة الثالثة، ١٤١٤هـ ـ ١٩٩٣م) ص٢٨، وانظر د/ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٣٨١ .

(٢) انظر د/ عبد الواحد علام: قضايا ومواقف في التراث النقدي (مكتبة الشباب، ١٩٩١م) ص ٧٠ .

(٣) د/ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٣٧٣ .

واحد، وتؤدي إلى غاية واحدة هي الأثر الكلي الموحد الذي تولده القصيدة في نفس القارئ»[1] .

ومعنى هذا أن القصيدة التي قد تتركب من عناصر ومكونات متنوعة، بل ومتنافرة في بعض الأحيان، لابد أن تنصهر هذه العناصر وتلك المكونات في بوتقة واحدة، بحيث ينتج منها بناء فني يمثل كيانًا واحدًا متلاحمًا متجانسًا لا تفكك فيه ولا تنافر، «وهذه الوحدة تنسحب على العناصر الشعورية والنفسية والفكرية التي يتألف منها نسيج القصيدة الشعوري، بمقدار ما تنسحب على الأدوات والتكنيكات الفنية التي يتألف منها بناؤها الفني »[2] ؛ ولذلك تتطلب هذه الوحدة استيفاء كل فكرة في موضعها المحدد، فلا ينتقل الشاعر إلى فكرة أخرى قبل استيفاء الفكرة السابقة عليها، كما لا يصح الرجوع إلى فكرة سبق الحديث عنها؛ فإن ذلك يؤدي إلى اضطراب الوحدة واختلال بنية القصيدة .

وواضح أن المقاييس السابقة للوحدة في القصيدة من الصرامة بمكان، ولعل ذلك راجع إلى حماس الرواد الأوائل في النقد والشعر الحديث للوحدة في القصيدة، فتلك المقاييس إن تحققت في بعض القصائد فيصعب تحققها في الجلِّ الأعظم منها؛ لأن ذلك يجعل القصيدة ما هي إلا تقسيم كتقسيم المسائل الرياضية والمنطقية، وهذا يضفي نوعًا من الجفاف ينافي روح الشعر. ولقد كان الرمزيون ينتقلون من فكرة إلى أخرى في قصائدهم دون أن يكون هناك رابط منطقي يربط بين الفكرتين، ومع ذلك لم تفقد القصيدة وحدتها العميقة القائمة على: الوحدة الخفية، والوحدة الشعورية

---

(١) د/ مصطفى بدوي: دراسات في الشعر والمسرح (الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م) ص٧،٦ .

(٢) د/ علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ٢٨ .

والإيحائية[1]، بل إن القصيدة قد تتكون من مجموعة من المقاطع تتمايز فيما بينها، ويستقل كل مقطع بالتعبير عن فكرة معينة من أفكار القصيدة، ومع ذلك لا تفقد القصيدة وحدتها، إذ هناك خيوط تنتشر في النسيج الشعري ـ وإن كانت خفية ـ تربط بين مقاطع القصيدة في بناء واحد، أو تدور المقاطع كلها حول محور نفسي وشعوري واحد .

وإذا كان الأمر كذلك فـ «الوحدة التى نتواخاها في القصيدة هي وحدة الموضوع، بحيث تجيء القصيدة في موضوع واحد لا في موضوعات متعددة متنوعة دعا إليها الولع بالتقليد والتشبث بنظام القصيدة العربية القديم، وإذا خلصت القصيدة لموضوع واحد أمكن حينئذ أن تحقق الصورة الكلية، وأن تحقق وحدة المشاعر المثارة، ولن يتحقق هذا بالطبع لكل شاعر»[2] .

وعلى هذا فوحدة القصيدة على قدر من المرونة يمكن معه تقديم بيت من أبيات القصيدة أو مقطع من مقاطعها على سواه، دون أن يخل ذلك بالوحدة، ما دام هناك نوع من وحدة الموضوع والمشاعر تندرج تحتها الأبيات والمقاطع .

والجارم من الشعراء الذين جاءت قصائدهم موزعة بين قصائد تحمل سمة الوحدة، فتقوم القصيدة منها على موضوع واحد، وقصائد تحمل سمة التعدد، فتتعدد الموضوعات في القصيدة الواحدة ، وتتوزع القصائد في ديوانه بين الوحدة والتعدد على النحو الآتي:

- قصائد قائمة على موضوع واحد: تسعون قصيدة بنسبة ٦٧,٧٪ تقريبًا .
- قصائد متعددة الموضوعات: ثلاث وأربعون قصيدة بنسبة ٣٢,٣٪ تقريبًا .

(١) انظر د/ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٣٧٩. و د/ علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية ، ص ٣٢ .

(٢) د/ عبد الواحد علام: قضايا ومواقف في التراث النقدي، ص ١٠٨ .

والإحصاء يكشــف عن ميـل الجارم إلى الوحـدة في القصيدة، إذ تبلغ قصـائده التي توخى فيهـا الوحدة أكـثر من ثلثي شعره، وحتى قصـائده التى عدَّد فيهـا الموضوعات وجد في بعضهـا نوع من الوحدة تتمثـل في: وحدة نفسـية شـعورية أحيانًا، أو وحدة المناسبة التي قيلت فيها القصيدة أحيانًا أخر.

ودراســة الوحدة في قصـائد الجـارم ـ بنـاء على هذا الإحصـاء ـ تســير في اتجاهين، الأول: القصيدة القائمة على موضوع واحد، والثاني: القصيدة متعددة الموضوعات .

النوع الأول: القصـائد التى تقوم القصيدة منها على موضوع واحد، ويضم هذا النوع في حناياه المقطوعات، وهي تبلغ ـ كما أشرنا قبلُ ـ ثماني عشرة مقطوعة، بنسبة حضور ١٣,٥٪ من مجموع قصائد الديـوان ومقطوعاته، وهذه المقطوعات بطبيعتها لا تحتمل تعدد الموضوعـات ؛ إذ لا يتعـدى عدد أبيـات المقطوعـة الواحـدة سـتة أبيات. ومعنى هـذا أن القصائد موحـدة الموضوعات تبلـغ نسبة تواردهـا ٥٤,٢٪ من مجموع قصـائد الديوان، ومـع هذا الـتراجع في النســبة يبقى ميـل الجـارم إلى القصيدة موحدة الموضوع واضحًا .

ومن مقطوعات الجـارم مقطوعة «هجـاء» ، فأبيات هذه المقطوعـة السـتة تعبر عن موضوع واحد، هـو ذم الكبر والمتكـبرين، وهـي متناميـة، فإذا كـان المتكـبر قد أشـاح بوجهـه كبرًا وبطرًا منذ انقطع هجـو الشاعر لـه، فإنما يدل هذا على جهلـه وسعة حلم الشاعر بـه الذي لو تمكن من ابتداع كفـوف لهجوه لفعل، ولو اسـتطاع استلال الكبر من أســاريره ما توانى، لأن الشــاعر لا يذل إلا لخالقـه، ويرى أن الذل مـع المال فقر، والعزة مـع الفقر غنـى، فالأبيـات ـ في مجملهـا ـ يحكمهـا منطق الســببية، فهي متناميـة مترابطة، وبخاصة الأبيات الأُوَل[1] .

---

(١) انظر المقطوعة في الديوان ٢ / ٤٧٤ .

أما القصائد فبعضها جاء يمثل الوحدة في أعلى درجاتها، حيث يُسْلِمُ البيت إلى الذي يليه في تسلسل طبيعي، حتى تنتهي القصيدة وقد أحدثت الأثر النفسي والشعوري المتوقع منها. فقصيدته «وزارة سعد» ـ مثلاً ـ تتوالى فيها الأفكار والصور، كل صورة وفكرة تؤدي الوظيفة المنوطة بها في بناء القصيدة وتقدمها، فهو يرسم صورة مصر المستبشرة الآمنة في ظل وزارة سعد، هذه الصورة التي لم تأت من فراغ، وإنما أتت حين هب سعد ملبيًا نداء مصر له في وقت عصيب يرسمه الشاعر مصورًا عظم الخطب وفداحة المحنة، ولكنَّ سعدًا جدير بالتحدي والمواجهة مهما كانت الأهوال، وقد رسم الشاعر صورة كاشفة عن جدارته لموقف التحدي هذا، ودالة على جرأته وإقدامه ، وهذا ما شجع الشعب المتدافع المترابط على اختياره زعيمًا، فلبى وقام بقيادتهم إلى كثير من المفاخر(١) .

ومن خلال العرض السابق يشعر القارئ بحركية عناصر القصيدة وتناميها وسيرها في اتجاه واحد نحو النهاية، كما يشعر بتآزر الأفكار والصور لتأدية الغاية المتوخاة من القصيدة، وهو بيان ما وصلت إليه مصر في ظل وزارة سعد من تقدم ورفعة .

وبعض قصائد الديوان من هذا النوع تتكون فيه القصيدة من مجموعة أفكار، كل فكرة قائمة بذاتها، لكنها تدور في فلك موضوع واحد، تتآزر فيما بينها للدلالة عليه. فمثلاً قصيدته «رشيد تحيي الفاروق» تتكون من عدة أفكار أو صور حول مجموعة عناصر (النخيل والزهر والبحر والنيل والناس ومدينة رشيد) كل عنصر منها أقام له الشاعر فكرة مستقلة، ورسم له صورة خاصة، ومن مجموع الأفكار والصور عَبَّرَ الشاعر عن مضمون موضوعه وهو حالة البشر التي عمت (رشيد) لما مر عليها الفاروق بسفينته .

---

(١) انظر القصيدة في الديوان ٢ / ٤٣٩ ـ ٤٤١ .

يقول الجارم في جزء من القصيدة :

جُـــزْتَ الطَّرِيـــقَ فَصَـــــــارَتْ تِـــبْرًا وَكَـــــانَتْ تُرَابَـــــا

. . . .

وَالنَّخْــلُ مَاسَـــــــــتْ وَمَـــالَتْ تَشَـــــــــــوُّقًا وَاجْتِذَابَـــــا

قَــدْ هَزَّهَـــا الشَّــــــوْقُ حَتَّــى كَـــــادَتْ تُجَـــارِى الرِّكَابَـــا

وَالزَّهْـــــرُ ينْضَـــــجُ عِطْـــرًا بَيْـــنَ الرُّبَـــــا ومَلابَـــــا

لَــــــهُ ابْتِسَـــــــامُ حَبِيـــبٍ أنْسَـــــــى الْمُحِـــبَّ الْعِتَابَـــا

يَرْنُـــو فَـــــيُرْخِي حَيَـــــاءً مـــنَ الْكِمَــــامِ نِقَابَـــــا[1]

الأبيات تضم ثلاث أفكار، يصف الشـاعر في كل فكرة عنصرًا من عناصر الطبيعة (الطريق ، النخل ، الزهر)، ويشـعر القارئ بالانتقـال بين الأفكـار الثلاث، بين البيت الأول والثـاني وبـين الثـالث والرابع، ويحـدث الـترابط بـين الأفكـار عـن طريق حرف العطف، لكن في النهايـة تبقى كل فكرة قائمـة بذاتهـا، يدل على ذلـك إمكانية تقديم فكرة على فكرة، دون أن يؤثر ذلك على بناء القصيدة ومضمونها .

وتوجـد بعض القصائد التى يتخذ فيها الجارم محورًا معينًا يقيم عليه الوحدة، وتتقدم على أساسه عناصر القصيدة متجهة إلى النهاية الطبيعية محدثة الأثر المطلوب، ومن ذلك قصيدتـه «مصيف رشـيد»، حيث يعتمد على تكرار عبارة «رشـيد»، فينتقل من فكرة إلى فكرة عن طريق ذلك المحور ، فهو الخيط الذي يربط عناصر القصيدة .

---

(١) الديوان ١/ ٢٠٣ . وماست: مالت. الملاب: نوع من الطيب، أو هو الزعفران.

يقول الجارم في جزء من هذه القصيدة :

أرَشِـــيدُ مَجْدُكِ فِي الْقَدِيمِ صَحِيفَــةٌ　　بَيْضَـــــاءُ لا لَبْـــسٌ وَلا إبْهَـــــامُ
مَـلأَتْ مَـآذِنُكِ السَّـــمَاءَ شَـــوَامِخًا　　بَيْـنَ السَّــــــحَابِ كَأَنَّهَـــا أعْـلام
كَـمْ شَـــاهَدَتْ قَوْمًـا زَهَـتْ أيَّـامُهُمْ　　حِينًـــا ، وَجَـــاءَتْ بَعْدَهُـمْ أقْـوَام
سُـــــبْحَانَ مَـن لاَ مَجْـدَ إلاَّ مَجْـدُهُ　　نَفْنَـــى وَيَبْقَـــى الْوَاحِـــدُ الْعَـــلاَّمُ
خَذْ مِـنْ زَمَـانِكَ مَـا اسْـتَطَعْتَ فَمَـا لِمَـا　　أخَـذَتْ يَـدَاكَ مِـنَ الزَّمَــــانِ دَوَام
وَارْضَ الْحَيَـاةَ نَعِيمَهَـا أوْ بُؤْسَـــهَا　　نُعْمَى الْحَيَـاةِ وَبُؤْسُـــهَا أقْسَـــام
أرَشِـــيدُ، لَـمْ نَسْـــمَعْ لِصَـدْرِكِ أنَّـةً　　لِلنَّـــازلاتِ الدُّهْـمِ وَهْـيَ جِسَـــــام
أجْمَلْـتِ صَـبْرًا لِلْحَـوَادِثِ فَـانْثَنَتْ　　إنَّ الْكِــرَامَ علَـــى الْخُطُـــوبِ كِـــرَام
الْيَـوْمَ جَـدَّدتِ الشَّـــبَابَ فَـأَقْدِمِي　　مَعْنَـى الشَّـــــبَابِ الْعَـزْمُ وَالإقْـدَام
سَـــعَتِ الْوُفُـودُ إلَـى مَصِيفِـكِ سُـــبَّقًا　　يَتْلُـو الزَّحَـامَ إلَـى سَــــنَاهُ زَحَـام
النِّيــلُ وَالْبَحْـرُ الْخِضَـمُ يَحُوطُـــــهُ　　وَالْبَاسِـــقاتُ علَى الطَّرِيـقِ قِيَـامُ(١)

فـانتقل الشـاعر من الحديـث عن مجد رشـيد القديم إلى الحديـث عن صبرهـا على الشدائد عن طريق تكرار «أرشيد» وذلك في البيت السابع.

ويلاحظ القـارئ لهذه القصيدة أنه يمكن تقـديم بعض أفكارها على بعض؛ لأنها ـ أحيانًا ـ تفتقد الترابط المنطقي بين أفكارها، كما أن الأفكار الجزئية في داخل كل فكرة لا تسير في تسلسل منطقي، بل هي مجموعة من الأوصاف يحشدها الشاعر حول شيء معين تدور في فلكه؛ ولذلك في مثل هذه القصائد يمكن أن نقدم بعض الأبيات ونؤخر البعض دون أن يخل ذلك ببناء القصيدة .

(١) الديوان ٢ / ٣١٠ . وأقسام: حظوظ مقدرة. الخضم: ذو الأمواج المرتفعة الكبيرة. الباسقات: العاليات.

وتوجد قصائد تأتي فيها بعض الأفكار قلقة وإن كانت ترتبط بموضوع القصيدة، ففي قصيدته «باريس» يتحدث عما وقع لها من مآسٍ بعدما كانت زهرة المدائن، وفي أثناء حديثه يلوم الشباب الذي شغل نفسه بتوافه الأمور دون عظائمها، فيعرض بأولئك الشباب الذين لم يقفوا صامدين في وجه المعتدين على مدينتهم، لكن القارئ يشعر أن هذه الفكرة فيها نوع من الغرابة في موقعها، فالفكرة التي تسبقها يتحدث فيها الشاعر عن باريس وقد ألمت بها الملمات بعدما ألقت بنفسها للطغاة غنيمة، وبعدما ولى حماتها وتركوها للموت، وفي الفكرة التالية لها يتحدث عن باريس التي أفزعتها الدماء فسقطت بين جزاريها، وأخافتها القذائف فتهدم تاريخها، وقراءة الأبيات التالية تجلي الموقف بأوضح من هذا، فيقول مخاطبًا «باريس» :

وَلَقِيتِ مِنْ عَسْفِ الْعَدُوِّ وَكَيْدِهِ ... دُونَ الذي لاقِيتِ مِنْ أهْلِيكِ!

وَلَّى الْحُمَاةُ فَمَا أجَابُوا دَعْوَةً ... لَمَّا دَعَاهُمْ لِلرَّدَى داعِيك

تَركُوكِ لِلْمَوْتِ الزُّؤَامِ فَمَا رَأوْا ... يَا لَيْتَهُمْ لِلْمَوتِ مَا تَركُوك!

وَمَضَوا حَيَارَى ذَاهِلِينَ فَمَا رَأوْا ... كَفَّيْكِ ضَارِعَةً، ولا سَمِعُوك

قَذَفُوا السِّلاَحَ فَصَبَّهُ أعْدَاؤُهُمْ ... غُلاًّ، فَكَادَ حَدِيدُهُ يُرْدِيك

وَنُعِيتِ لِلدُّنْيَا فَشَبَّتْ لَوْعَةٌ ... أصْلَى الْقُلُوبَ بِحَرِّهَا نَاعِيك

* * * ... * * *

وَيْلَ الشَّبَابِ مِنَ النُّعُومَةِ إنَّها ... أعْراضُ سُمٍّ لِلشُّعُوبِ وَشِيك

مَا أتْعَسَ الزَّمَنَ الْجَدِيدَ بِفِتْنَةٍ ... قَتَلُوهُ في التَّصْفِيفِ وَالتَّدْلِيك

قَلْبٌ كَقُرْطِ الْغَانِيَاتِ مُفَزَّعٌ ... وَإرَادَةٌ مِنْ حَيْرَةٍ وَشُكُوك

عَاشُوا صَعَالِيكَ الْحَيَاةِ وَلَيْتَهُمْ ... فَازُوا بِصِدْقِ عَزِيمَةِ الصُّعْلُوك!

أبْقَتْ لِيَالِي الأُنْسِ مِنْ أخْلاقِهِمْ ... فَزَعَ النَّعَامَةِ وَازْدِهَاءَ الدِّيك

* * * ... * * *

بَـــاريسُ هَـــالَتْكِ الدِّمَـــاءُ غَزِيـرَةً   فَسَـــــقَطتِ بَيْـنَ نِصَـــالِ جَزَّاريـك!
خِفْـــتِ الْقَذَائِـــفَ أنْ تَهُـدَّ مَعَالِمًـــا   فَتَهَـــدَّمَ التَّـــــاريخُ فِي أيْدِيـــكِ![1]

ورأيي أن الفكـرة التاليـة للحديث عن الشــباب موضعها بعـد الفكرة السـابقة على الفكرة التي تتحدث عنهم؛ لأن أهل باريس تركوا سلاحهم وأدبروا هاربين من الموت، وفي ظنهم أن ذلك نجـاة لهم، ولكـن الهارب الـذي يخـاف من منظر الدمـاء لا ينجو بل يسقط، فالكلام متصل بعضه ببعض إذا نحينا الأبيات التي تتحدث عن الشباب.

والنـوع الثـاني: قصائد تتعـدد الموضوعـات في كل قصيدة منهـا، وفي هذا النوع يحتـاج الشاعر ـ كمـا قال النقـاد القدماء ـ إلى رابطة تربط الغـرض بالغرض الذي يليه، وهـو مـا سمـوه «التخلص» ومعناهـا أن يكـون الخـروج من غـرض إلى غرض «بلطف تحيل»[2] .

والناظر في قصائد الجارم متعددة الموضوعات يجد الآتي:

١ـ قصـائد «مفككة» ، حيـث تُفْتَقَدُ الرابطة التي تربـط بين غرض وغرض، فنفاجأ بالنقلـة ونشعر بها ، وحظ الجـارم من هذه القصائد قليل بالقياس إلى الأنواع الأخرى، ومن ذلك قصيدتـه «تحية دار الإذاعـة» التي يتحدث فيهـا الشاعر في موضعين، الأول يدور حـول دار الإذاعـة، والثـاني يدور حـول نصيحـة يقدمهـا للشـباب، فهو يطرق الموضوع الثاني دون رابطة أو تمهيد، فيقول في نهاية حديثه عن دار الإذاعة:

كَــمْ فِيـكِ مِــنْ لَهْـوٍ بــــهِ ريُّ النُّهَـى   وَفُكَاهَـــــــةٍ مَحْبُوبَـــــــةٍ وَمِـزَاحِ
النَّفْــسُ تَسْـــــأَمُ إنْ تَطَـــاوَلَ جِدُّهَـــا   فَاكْشِـــــفْ سَـــآمَةَ جِدِّهَــا بِمُبَــاحِ

---

(١) الديوان ٢ / ٥٣٦ . والزؤام: الكريه. وشيك: سريع الحدوث. هالتك: أفزعتك. نصال: جمع نصل، وهو حد السكين.

(٢) ابن رشيق: العمدة ١ / ٢٣٤ ، وانظر القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوسـاطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق: محمد أبو الفضل وعلي محمد البجاوي (دار إحياء الكتب العربية، مصر) ص ٤٨ .

ثم يتبع ذلك بقوله متوجهًا إلى الشباب:

زُمَرَ الشَّـــبَابِ، وَلِـي مَلامَـــةُ نَـاصِحٍ   لَـوْ تَسْـــمُعونَ نَصِيحَـــةَ النُّصَّـاحِ[1]

فتبـدو الفجوة واضحـة، ويتضـح الانتقـال المفـاجئ من الموضـوع الأول إلى الثاني، وهذا من شأنه أن يجعل القصيدة مفككة، ويضعف بناءها .

٢ـ قصـائد تحتوي على رابطة بـين موضوع وموضوع، وهذه الرابطـة قد تستمر في بيـت أو أكثر، وهو جلُّ قصائد الجـارم متعددة الموضوعات، ومن ذلـك قصيدته «وفاء صديق» الـتي يتحدث فيهـا عن شـعره، ويسـتمر حديثـه هذا حتـى البيت الثـالث والعشرين، ثم يتخلص بعده إلى مـدح صديقه الدكتور علي توفيق شوشة وكيل وزارة الصحة، فيقول واصفًا شعره:

يَهُـزُّ حَمِيَّـــــةَ الْفِتْيَـــانِ نَصْـلاً   وَيَحْشُـــــدُ رَابِـضَ الْعَزَمَـــاتِ جُنـدَا
ويُشْـــعِلُ فِـي الْقُلُـوبِ وَمِيـضَ نَـــار   كَنِـــيرَانِ «الْكَلِيـمِ» هُـدًى وَرُشْـــدا
وَيَشْــــــدُو بِــــالْمُرُءةِ إنْ تَـرَاءَتْ   وَبِــــــالصُّنْعِ الْجَمِيـــلِ إذَا تَبَـــدَّى
تَلَفَّـتَ حَوْلَـــــهُ فَـرَأى «عَلِيَّـــا»   وَلَـمْ يُبْصِـرْ لَـــهُ فِـي الطِّـبِّ نِـدَّا[2]

فـالتخلص واضح في البيت الأخـير؛ حيث إن شعره الـذى يهز حمية الفتيـان، ويشد العزائم ، ويبعث في القلوب الهدى والرشـاد، ويتغنى بالمروءة وبـالصنع الجميل، تلفت ونظر حوله فرأى الممدوح .

بـل إن هناك قصـائد تمـتزج فيهـا الرابطـة بـالموضعين حتى ليصعب علـى القارئ أو السامع تمييز الغرضين عن بعضهمـا، ومن ذلك قصيدته «ذكرى وتاريخ» التي يتحدث

---

(١) الديوان ١ / ١٩٦ .

(٢) السابق ١ / ٢٠٠ .

فيها أولاً عن الشباب الماضي وأيامه الجميلة، وذلك قبل أن يتحدث عن «دار المعارف»[1]، ففي نهاية حديثه عن الشباب يبين أن «الصبا» حلوٌ، ويتمنى عودة لمحة منه، لكنه قد بان بالأمس و لم يبق منه إلا طيوف الخيال، التي بدا منها طيف أيقظ الحنين في الفؤاد، وهاج ذكرى «دار المعارف» التي كانت تجمعهم في وقت كان فيه الغصن رطيبًا، والعمر في قوته، وهم في أوج شبابهم ومرحهم ولهوهم وانطلاقهم.

مَا أحَيْلَى الصِّبَا، فَهَلْ لَمْحَةٌ مِنْهُ ومَنْ زَهْوِهِ وَمِنْ رَيْعَانِهْ!؟
بَانَ بالأَمْسِ رَكْبُهُ فَتَطَلَعْتُ أعُدُّ الطُّيُوفَ مِنْ أظْعَانِهْ
وَبَدَا فِي طَلِيعَةِ الرَّكْبِ طَيْفٌ لَجَّ مِنْهُ الفُؤادُ فِي تَحْنَانِهْ
هَاجَ ذِكْرَى دَارِ الْمَعَارِفِ وَالْغُصْنُ رَطِيبٌ، وَالْعُمْرُ فِي عُنْفُوَانِهْ
جَمَعَتْنَا رَوْضًا جَنًى وَظِلالاً تَتَدَانَى الْقُطُوفُ مِنْ أفْنَانِهْ
فَشَدَوْنَا عَنَادِلاً هَزَّتِ الدّهْرَ وكَادَتْ تُلْهِيهِ عَنْ حَدَثانِهْ
وَصَحَا الشَّرقُ نضاشِطًا يَحْبَهُ الدُّنْيَا وَيَنْفِى النُّعاسَ عَنْ أجْفَانِهْ
وَكَتَبْنَا فِي رَوْعَةٍ وَبَيانٍ يُقْسِمُ السِّحْرُ: إنَّهُ مِنْ بَيَانِهْ
مِنْ إمَامٍ وَشَاعِرٍ وَأدِيبٍ مُعْجِزَاتُ الفُنُونِ طَوْع بَنَانِهْ
جَمَعَتْنَا «دَارُ الْمَعَارِفِ» أحرارًا فَكُنَّا لِلْعِلْمِ مِنْ عُبْدَانِهْ
إنَّ عُنْوَانَهَا جَهَابذُ مِصْرٍ وَجَلالُ الْكِتَابِ فِي عُنْوَانِهْ[2]

فالتخلص وقع من البيت الرابع، حيث الطيف هاج ذكرى «دار المعارف» واستمر حتى البيت التاسع، ولا يستطيع القارئ أو السامع أن يميز هل هذه الرابطة التي استمرت على مدى ستة أبيات .. حديث عن الشباب أو حديث عن دار المعارف؟.

(١) القصيدة قالها الجارم بمناسبة احتفال دار المعارف بمرور عامين على إصدار سلسلة «اقرأ».

(٢) الديوان ٢/ ٥١٢ ، ٥١٣ . وريعانه: قوته وفتوته. لج: تردد. جهابذ: عظماء.

الباب الثاني

مستويات البناء الشعري الفنية

مستويات البناء الشعري الفنية

النص الشعري بناء لغوى متعدد المستويات (صوتي، معجمي، تركيبي ..) تتآزر وتتداخل لتقديم رؤية خاصة ومتفردة للواقع، وتكتسب هذه الرؤية خصوصيتها وتفردها من خصوصية هذا البناء، ومن خصوصية التشكيل الجمالي لمستوياته وعناصره.

على أن القول بتعددية المستويات لا يعنى أنها مرتبة ومنفصلة فيما بينها، بقدر ما يعني أنها مركبة معقدة متداخلة تتحقق عن طريقها بنية النص، فـ «الشعر معنًى يبنى بنية معقدة، وكل عناصره المكونة دالة»(١) .

وإزاء تعدد مستويات البناء الشعرى الفنية يحتاج التعامل مع النص إلى عدة طرائق مستمدة من علوم ومعارف شتى، كما يحتاج إلى تحليل أسلوبي لدراسة مكونات الظاهرة، وتحليل يكشف عن دلالاته وعلاقات عناصره ومستوياته.

وتتوزع مستويات البناء الشعري لدى الجارم على النحو الآتي:

ـ المستوى الأول: «بنية الإيقاع (موسيقى الشعر) » ، وآثر البحث البدء به بوصفه أوضح المستويات وأبرزها، كما أنه يتألف ـ في جانب منه ـ من أصغر الوحدات اللغوية (الأصوات) التي تعتبر «بمثابة اللبنات الأساسية التى يتكون منها البناء »(٢) .

والمستوى الثاني: «بنية لغة الشعر» ، ويتعرض هذا المستوى لما يعرف بـ «المعجم الشعري» الذي يهتم بدراسة المفردة بوصفها «أصغر وحدة ذات معنى للكلام

---

(١) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري ـ بنية القصيدة ، ترجمة الدكتور محمد فتوح أحمد (دار المعارف، القاهرة) ص ٥٩ .

(٢) د/ كمال بشر: الأصوات العربية (مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٧م) ص ١٨٤ .

واللغـة»[١]، ولكن في إطار سـياقها، ودلالتهـا العامة وتاريخهـا، كما يتعـرض لــ «بنية الجملـة في النص الشـعري»، ولكن ليس بالمفهوم النحـوى التقليدي، بل بالمفهوم الفنى الجمـالي؛ لأن سياق النص الشـعري «ليس خاضعًـا لمنطقية التركيب النحوى التقليدي، لكنـه يخضع لمنطق الفن وفلسـفة الواقع»[٢] ، ثـم يتسع المسـتوى اللغوى ليشـمل «بنية النص» من خلال العلاقة بين الجمل المتتالية والمقاطع والوحدات النصية الكبرى .

ـ والمستوى الثالث : «الصورة الشعرية»، وهي تتشكل ـ وبخاصة الصورة الكلية في النص ـ من تضافر الأصوات والكلمـات والجمل تضافرًا تامًّا، بحيث تشـكل مشهدًا أو لوحـة فنيـة تعتمد على عنـاصر وتكنيكـات متعددة كالتشـبيه والاسـتعارة والتجسـيد والتشخيص والكناية والمفارقة وغير ذلك .

ومن تتابع هذه المستويات وتداخلها يتشكل البناء الكلي للنص ودلالته .

---

(١) ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة الدكتور كمال بشر «مكتبة الشباب، ١٩٩٠م) ص ٤٩ .

(٢) د/ مراد عبد الرحمن مـبروك: من الصوت إلى النص ـ نحو نسـق منهجي لدراسـة النص الشـعري (الهيئـة العامة لقصور الثقافة، إبريل ، ١٩٩٦م) ص ٦٦ .

المستوى الأول

بنية الإيقاع (موسيقى الشعر)

الشعر جنس من الأجناس الأدبية له خصائصه المميزة، من أظهرها الإيقاع الموسيقى، فهو «أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية»(١) .

وموسيقى الشعر تربطها علاقة قوية بالعاطفة؛ ولذلك وقف النقد الحديث يبحث هذه العلاقة ، ليثبت قوة الصلة بين الموسيقى الشعرية وأحاسيس الشاعر، ومدى انعكاس ذلك على ألفاظ الشاعر وتراكيبه وأساليبه، وفي هذا يقول الدكتور محمد غنيمي هلال: «الموسيقى جوهر الشعر وأقوى عناصر الإيحاء فيه، والموسيقى تنبعث منه وحدة الدافع في الجملة، على حسب الشعور الذي يُعَبَّر عنه، وتطابق الشعور مع الموسيقى المعبرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة كلها، ولا ينبغى أن تكون الموسيقى رتيبة بحال؛ لأنها تعبيرية إيحائية ، تضفى على الكلمات أقصى ما يستطاع التعبير عنه من معنى، وتتنوع من وزن إلى وزن على حسب الحاسة الفنية للنغمات عند الشاعر نفسه في القصيدة الواحدة، فوحدة الإيقاع في تغير ـ في نفس التجربة الشعرية ـ على حسب ما يكمن فيها من قوى تعبيرية تكشف عن خلجات النفس، والكلمات أصوات، ودلالة الأصوات موسيقية إيحائية قبل أن تكون تعبيرية وصفية، والشاعر الحق هو من يستطيع أن يروى من نبع هذه الدلالات الموسيقية الأصلية في اللغة»(٢).

والمتفحص لشعر الجارم يجد أن هناك خصائص معينة لموسيقى شعره: عامة وخاصة؛ فالخصائص العامة هي التي يشترك فيها مع غيره من الشعراء الذين ينتهجون

---

(١) د/ صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة (الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٦م) ص ٣٥.

(٢) النقد الأدبي الحديث ص ٤٤٥ ، ٤٤٦ .

نهجه؛ وهي تأليف القصيدة على نظام الوحدات الموسيقية «الأبيات»، وفيها يلتزم الشاعر وزنًا واحدًا يرتبط بنغماته وألحانه في القصيدة كلها، ويلتزم كذلك قافية واحدة[1]، أما الخصائص الخاصة التى شكلت موسيقى شعر الجارم فهي تقوم على طريقته في تأليف المفردات في الجملة الشعرية وبعض الألوان البديعية الطريفة وبعض الأنساق الصوتية التي كان لها أعظم الأثر في إشاعة الجو الموسيقى .

يقودنا هذا المدخل الموجز عن طبيعة الموسيقى الشعرية عند الجارم إلى دراسة: الموسيقى الخارجية ثم الموسيقى الداخلية .

أولاً: الموسيقى الخارجية :

الموسيقى الخارجية هي موسيقى الإطار، وتمثل أبرز جوانب الموسيقى في الشعر، وتشمل: الوزن والقافية والتصريع .

وفي الصفحات الآتية تفصيل يكشف عن طبيعة هذه التقنيات الإيقاعية ودورها البنائي والجمالي .

١ـ الوزن الشعري:

الوزن الشعري من أبرز خصائص الشعر التى يدركها القارئ أو السامع للوهلة الأولى، وهو محددة بدقة، وخصوصًا في الشعر العمودي، وقد احتفى النقاد العرب القدماء بالوزن وأولوه عناية خاصة، كما اهتم به نقاد الغرب أيضًا، فلا تكاد تعريفاتهم للشعر تخلو من التنبيه عليه وعلى أهميته[2] .

---

(١) خرج الجارم على القافية الواحدة إلى استعمال قواف متعددة في القصيدة الواحدة أربع مرات، سيفصل البحث فيها القول عند الحديث عن القافية .

(٢) انظر على سبيل المثال: قدامة بن جعفر: نقد الشعر (دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان) ص ٦٤. وابن رشيق: العمدة ١/ ١٣٤، ويورى لوتمان: تحليل النص الشعري ـ بنية القصيدة ، ترجمة الدكتور محمد فتوح أحمد ص ٧٣. وجون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة الدكتور أحمد درويش (دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣م) ص٦٥، وغير ذلك .

ووظيفة الوزن ليست وظيفة شكلية فقط، بل عدَّه كثيرٌ من النقاد ـ قديمًا وحديثًا ـ عنصرًا جماليًّا، فابن طباطبا العلوى يقول: «للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه»(١) . ويرى أنه إذا «نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها ـ وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن اللفظ ـ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه»(٢) ، ومعنى ذلك أن للوزن ـ إضافة إلى وظيفته الشكلية ـ وظيفة جمالية ، فهو يزيد انتباه المتلقي، ويثيره، ويخلق عنده حالة على درجة كبيرة من الحيوية تثير الدَّهَش(٣)، « فالوزن ليس ملبسًا يغلف ـ دون ضرورة ـ لغة يتحدد قدرها الشعري على مستوى آخر، والدليل على ذلك ندرة قصيدة النثر، فرغم نجاحها الذي لا خلاف فيه ظلت .. ظاهرة استثنائية»(٤) .

ودراسة الوزن الشعري عند الجارم توقفنا على قضيتين، الأولى: بنية الوزن الشعري، والثانية: بنية الوزن الشعري والإيقاع. ونحاول في الصفحات التالية معرفة هاتين القضيتين تفصيلاً .

القضية الأولى: بنية الوزن الشعري:

ولكي نتعرف البنية الوزنية للقصيدة عند الجارم لابد من الوقوف أمام عدد من النقاط:

أ ـ الصورة الوزنية (النمط الوزني) في القصيدة :

اعتمد الجارم في بناء قصائده ومقطوعاته ـ وزنيًّا ـ على النمط الموروث (الخليلي) ، فجاء جلُّها منظومًا في هذه النمط، حيث شمل أكثر من ٩٧,٧٪ منها، وهو ما يعادل

(١) عيار الشعر ص ٢٨ .

(٢) السابق، الصفحة نفسها .

(٣) انظر: د/ عبد الفتاح عثمان: نظرية الشعر في النقد القديم، ص ٢٣٤ .

(٤) جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة: الدكتور أحمد درويش، ص ٦٥ .

ثلاثين ومائة من مجموع قصائد الديوان ومقطوعاته البالغة ثلاثًا وثلاثين ومائة قصيدة ومقطوعة، على حين خرج على هذا النمط الموروث في ثلاث قصائد، وهي تمثل نسبة ٢,٣٪ . والمقصود بالقصائد الملتزمة النمط الموروثَ تلك القصائد العمودية التي يتردد في كل بيت من أبيات القصيدة كَمُّ التفعيلات نفسه الذي تردد في البيت الأول، أما في القصائد غير الملتزمة له، فإن الكَمَّ المتردد في البيت الأول يختل في أبيات القصيدة، مع بعض الاختلافات الوزنية الأخرى التي تتضح من خلال دراسة القصائد الثلاثة «نشيد التاج» (١/ ٢٦١) و«نشيد المعلمين» (١/ ٢٦٨) و«ليلة وليلى» (٢/ ٤٢٥) التي مثلت الخروج على النمط الوزني الموروث.

فالقصيدة الأولى « نشيد التاج» التي صاغها الجارم على بحر الكامل، وهي تتكون من ثلاث مقطوعات متماثلة في وزنها، وصورة كل مقطوعة كالآتي: أنها تتكون من أحد عشر بيتًا ، الستة الأولى من مجزوء الكامل، مرفل[1] الضرب ، ونمطها الموسيقى:

متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلاتن

والخمسة الأخرى من المقطوعة، الثلاثة الأولى منها جاءت على وزن مشطور الكامل التام، ونمطها الموسيقى :

متفاعلن   متفاعلن   متفاعلن

والبيت الرابع منها من مشطور الكامل التام أيضًا، ولكن دخل التذييل[2] كل تفعيلة من تفعيلات البيت الثلاث، ونمطه الموسيقى :

متفاعلان   متفاعلان   متفاعلان

(١) الترفيل هو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع . راجع: جمال الدين عبد الرحيم الإسنوى: نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب، تحقيق: الدكتور شعبان صلاح (دار الثقافة العربية، القاهرة ، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م) ص ١١٤ .

(٢) التذييل هو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع. راجع: جمال الدين عبد الرحيم الإسنوى: نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب ص ١١٤ .

أما البيت الخامس فقد صاغه الشاعر على منهوك الكامل، ونمطه الموسيقى:

متفاعلن متفاعلن

تتكرر هذه الصورة الوزنية في القصيدة في مقطوعاتها الثلاث.

والجديد في استخدام الجارم لهذه الصورة الوزنية عدة أشياء:

أولها : استخدامه للبحر الكامل مشطورًا ، والشطر معناه ذهاب نصف البيت، وهو لا يدخل في هذا البحر، وإنما يدخل «جوازًا بحرين فقط: الرجز والسريع»(١).

ثانيها: استخدامه ـ أيضًا ـ للبحر الكامل منهوكًا، والنهك هو «البيت الذي ذهب ثلثاه، فلا يكون إلا في السداسي من الأبحر؛ لاشتمالها على مخرج الثلث، ويدخل جوازًا في الرجز والمنسرح»(٢) .

ثالثها: أن الشاعر إذا شطر بيتًا أو جزأه أو نهكه من قصيدة لزمه ذلك في جميع أبياتها، وهذا ما لم يفعله الجارم في هذه القصيدة، فقد جمع بين مجزوء الكامل ومشطوره ومنهوكه في قصيدة واحدة .

آخرها : دخول التذييل تفعيلات الحشو، وهو علة تصيب الضرب فقط.

أما القصيدة الثانية « نشيد التاج» فقد جاءت على وزن الرمل التام، وتتكون من سبع مقطوعات، كل مقطوعة تحوى أربعة أبيات، والجارم لم يلتزم في هذه القصيدة أية صورة من صور الرمل التام الثلاث(٣)، حيث استعمل البحر استعمالاً خاصًّا، فجاءت

(١) د/ محمد عبد المنعم خفاجى، ود/ عبد العزيز شرف: النغم الشعري عند العرب (دار المريخ، الرياض، ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م) ص ١٠٣ .

(٢) السابق ص ١٠٤ .

(٣) الرمل التام له ثلاث صور: عروض محذوفة وضرب صحيح، وعروض محذوفة وضرب مقصور، وعروض محذوفة وضرب محذوف مثلها. راجع: د. عبد النعيم على محمد: أوزان الشعر العربي وقوافيه (الطبعة الأولى، ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٧م) ص ١٧٠ ـ ١٧٢ .

الصـورة النمطيـة التـى اسـتخدمها في كـل مقطوعـة مـن مقطوعـات القصيدة السـبع كالآتي:

في البيت الأول والثـاني اسـتخدم سـبع تفعيلات، ثـلاث تفعيلات يمينًـا، وثلاث تفعيلات يسارًا ، بينهما تفعيلة مقصورة(١) . وفي البيت الثالث استخدم ست تفعيلات قسـمها إلى ثلاثـة أقسـام متسـاوية : تفعيلتين، تفعيلتين، تفعيلتـين، وفي البيت الرابع اسـتخدم خمـس تفعيلات: تفعيلـة فتفعيلـة فثـلاث تفعيلات. وهـذا هو الإطـار العـام لاستخدام الجارم البحر الرمل في هذه القصيدة .

وقد وقعت اختلافات في البنيـة الوزنيـة الداخليـة بين المقطوعات، فجـاءت التفعيلة الأخـيرة في البيـت الأول والثـاني مـن المقطوعـة الأولى والسادسـة مقصـورة، هكذا «فـاعلات»، على حين جـاءت في باقى المقطوعـات محذوفـة(٢)، هكذا «فاعلن»، وفي البيت الرابع انتهى كل قسـم من الأقسـام الثلاثـة بقافية موحدة هي التـاء المكسورة في المقطوعـات الخمس الأولى، والتـاء السـاكنة في السادسـة والسـابعة، فـاختلفت بذلك التفعيـلات، وفي البيت الخـامس أتـت كل من التفعيلـة الأولى والثانيـة مكفوفـة(٣) في المقطوعـة الأولى هكذا «فاعلاتُ»، وأتـت صحيحة «فـاعلاتن» في المقطوعات: الثانية والثالثة والخامسة والسادسة، على حين أتت مقصورة في المقطوعات: الرابعة والسابعة.

واسـتعمال البحـر على هـذا النحو خـروج على العـروض العربي الخليلـي من عدة نواح:

---

(١) القصر هو حذف سـاكن السـبب الخفيف وإسكان متحركـه، وقيل: هو إسـقاط متحرك السـبب الخفيف . راجع : جمال الدين عبد الرحيم الإسنوى: نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب ص ١١٥ .

(٢) الحذف هـو حذف سـبب خفيف من آخر الجزء، ويدخـل ستة أبحر: الطويل، المديد، الهزج، الرمل، الخفيف، المتقارب. د/ عبد المنعم خفاجى: النغم الشعري عند العرب ص ٨٣ .

(٣) الكف: حذف السـابع السـاكن، فيدخل «مفـاعيلن» بحذف نونهـا، وفي «مسـتفع لن» بحـذف نونها، وفي «فاعلاتن» بحذف النون. السابق ص ٧٧ .

أولها: استخدام سبع تفعيلات من تفعيلات البحر، والبحر سداسى التفعيلة.

ثانيها: استخدام خمس تفعيلات من تفعيلات البحر، وهذا ما لم يحدث في الشعر العربي القديم، ولا يقره العروضيون .

ثالثها: عدم التزام وزن موحد للأبيات في جميع القصيدة .

رابعها: استخدام القصر في الحشو مع أنه علة تدخل الضرب من هذا البحر.

آخرها: عدم التزام ضرب واحد في القصيدة كلها، فقد اختلف من مقطوعة إلى مقطوعة .

وأما القصيدة الثالثة « ليلة وليلى» التي جاءت على وزن البحر الرجز، فتتكون من تسع مقطوعات، كل واحدة منها تتكون من خمسة أشطر، لها نظام خاص بقوافيها، وقد التزم فيها الجارم قافية الشطر الخامس في المقطوعات التسع؛ «ليظهر ربط كل منها بما قبلها وما بعده»(١) . فيقول في جزء منها :

وَلَيْلَـــةٍ حَالِكَـــةِ الْجِلْبَـــابِ   أغْطَـشَ مِـنْ خَافيـــةِ الْغُـرَابِ
كَأَنَّهَـا صَحِيفَـةُ الْمُغْتَـابِ   أوْ حَـظٌّ مَحْـدُودٍ مِـنَ الْكُتَّـابِ

أوْ غَمَـرَاتُ الزَّاخِـرِ الْخِضَـمِّ

وَقَفْـتُ فيهَـا وَقْفَـةَ الْمُلْتَـاحِ   أُسَـائِلُ النَّجْـمَ عَـنِ الصَّبَـاحِ
فَقَـالَ سَـلْ عَنْـهُ عَتِيـقَ الـرَّاحِ   أوْ وَجَنَـاتِ الْخُـرَّدِ الْمِـلاَحِ

فَلَيْـسَ لِـى بِشَـأْنِهِ مِـنْ عِلْـمِ(٢)

---

(١) د/ أمين على السيد: في علم القافية (مكتبة الزهراء، القاهرة) ص ١٤٧ .

(٢) الديوان ٢/ ٤٢٥ . والراح: الخمر. الخرد: جمع خريدة، وهي البكر التي لم تمس.

ولم يكن الجارم أبا بجدة هذا النوع، فقد عرف في الشعر العربي القديم، وهو ما يسميه العلماء «المخمس»، وفي تعريفه يقول ابن رشيق: «هو أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك، إلى أن يفرغ من القصيدة، هذا هو الأصل ... ولم أجدهم يستعملون في هذه المخمسات إلا الرجز خاصة»(١) .

وظنى أن اختلال الوزن في مثل المخمسات هو اختلال شكلي لا جوهرى؛ إذ لو وضعت الأقسام الخمسة كل قسم تحت الآخر لحصل التوازي .

ب ـ توارد البحور داخل ديوان الجارم :

والآن، نحاول أن نتعرف بنية الوزن الشعري عند الجارم من خلال تعرف البحور التى استخدمها ونسبتها إلى قصائد الديوان ومقطوعاته، وذلك في الجدول الآتي:

جدول توارد البحور في القصائد والمقطوعات

م	البحـــــر	عدد المقطوعات	عدد القصائد	مجموع القصائد والمقطوعات	نسبة كل بحر بالقياس إلى مجموع قصائد الديوان
١	الخفيف	٤	٢٦	٣٠	٢٢,٥٦٪
٢	الكامل	٣	٢٦	٢٩	٢١,٨٪
٣	الطويل	٢	١٩	٢١	١٥,٧٨٪
٤	البسيط	٢	١٦	١٨	١٣,٥٣٪
٥	الرمل	١	١١	١٢	٩٪
٦	الوافر	٢	٦	٨	٦٪
٧	المتقارب	٢	١	٣	٢,٢٥٪
٨	المديد	-	٣	٣	٢,٢٥٪
٩	الرجز	١	٢	٣	٢,٢٥٪
١٠	السريع	-	٢	٢	١,٥٪
١١	المجتث	-	٢	٢	١,٥٪
١٢	المضارع	١	١	٢	١,٥٪

(١) العمدة ١ / ١٨٠ .

والملاحظ على هذا الجدول: أن البحر الطويل زُحْزِحَ قليلاً عن مكانته التي نالها في أطوار الشعر العربي المختلفة ، فـ «ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم على هذا الوزن»(١)، ولكنه تأخر ـ هنا ـ فجاء بعد البحر الخفيف الذي احتل المرتبة الأولى والبحر الكامل الذي احتل المرتبة الثانية في نسبة التردد في قصائد الجارم ومقطوعاته.

والجارم ليس بدعًا من شعراء العصر الحديث، فقد زاد اهتمامهم بالبحر الكامل، وكثر النظم فيه؛ حتى بدأ ينافس الطويل في منزلته القديمة، كما أن البحر الخفيف بدأت تعلو أسهمه في سوق الشعر(٢)، وها هو قد قفز إلى المقدمة، بل إن الرمل «ذلك البحر الذي ظل في أشعار القدماء خامل الذكر»(٣) ـ بدأ ينهض ويتبوأ مكانه عند الجارم متفوقًا على بعض بحور المرتبة الثانية كالوافر، ومنافسًا بعضها الآخر كالبسيط، على حين ظلت بعض البحور ـ على عادتها في الشعر العربي ـ في دائرة الانكماش وقلة الشيوع، ومن هذه البحور في شعر الجارم: المجتث، والمنسرح، والمضارع، وقد أهمل الجارم أربعة بحور، فلم ينظم فيها ، وهي: الهزج، والمتدارك، والمنسرح، والمقتضب.

ونلحظ أن هناك عددًا من البحور قد تساوى في عدد مرات الاستخدام في مقطوعات الجارم وقصائده، فبحور المديد والرجز والمتقارب توارد كل واحد منها ثلاث مرات، والسريع والمجتث والمضارع كل واحد منها مرتين .

ولتأصيل توارد البحور في القصائد والمقطوعات في ديوان الجارم، نطابق نسب

(١) د/ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر (مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة السابعة، ١٩٩٧م) ص ٥٩. وقد قام الدكتور إبراهيم أنيس بعمل اختبارات على الشعر العربي في أطواره المتعددة حتى العصر الحديث، أكدت تفوق الطويل واستحواذه على القمة في نسبة التردد عند الشعراء ، على حين جاء كل من : الكامل والبسيط والوافر والخفيف في المرتبة الثانية مع بعض التفاوت في النسب. انظر السابق، ص ١٩٠ وما بعدها .

(٢) انظر السابق ، ص ٢٠٠ .

(٣) السابق، الصفحة نفسها .

تواردها السـابقة بنسب توارد الأبيات داخل كل بحر من البحور؛ لمعرفة مدى بقاء نفس الشاعر في البحور بالنظر إليها موزعة على الأبيات في الجدول الآتي:

جدول توارد البحور في الأبيات(١)

مسلسل	البحـــر	عـــدد الأبيات	نسبة أبيات كل بحر بالقياس إلى مجموع أبيات كل البحور
١	الخفيف	١٥٢٨	٪٢٥,٧٤٪
٢	الكامل	١٣٩٧	٪٢٣,٥٣
٣	الطويل	٩٩٣	٪١٦,٧٥
٤	البسيط	٧٢٦	٪١٢,٢٣
٥	الرمل	٣٧٢	٪٦,٢٧
٦	الوافر	٣٣٢	٪٥,٦
٧	المديد	١٨٣	٪٣,١
٨	المجتث	١٢٥	٪٢,١
٩	الرجز	١١٦	٪١,٩٥
١٠	المتقارب	٦٥	٪١,١
١١	السريع	٦٣	٪١,٠٦
١٢	المضارع	٣٦	٪,٦

وبمقارنـة هـذا الجدول بجـدول توارد البحـور في القصـائد والمقطوعـات تتبين عدة أمور:

ـ أن الخفيف أكد انفراده بالقمـة، كمـا أكد الكـامل أحقيتـه بـالمركز الثاني؛ وهذا

(١) بلغت أبيات الديوان ٥٩٣٦ بيتًا .

يدل على طول نفس الشاعر بالنسبة لهذين البحرين .

ـ وقد ظل ترتيب البحور ثابتًا في الجدولين حتى المرتبة السادسة التى يحتلها الوافر، على حين تقهقر المتقارب الذي يحتل المرتبة السابعة في جدول توارد البحور في القصائد والمقطوعات إلى المرتبة العاشرة في هذا الجدول، ويقفز المديد ليحتل المرتبة السابعة، والمجتث ليحتل المرتبة الثامنة .

ـ ويتقهقر السريع قليلاً فيحتل المرتبة الحادية عشر بدلاً من العاشرة، ويقبع كل من البحر الرجز والبحر المضارع في مرتبته في جدول توارد البحور في القصائد والمقطوعات.

ـ وارتفعت نسب شيوع بعض البحور في هذا الجدول عن الجدول السابق، فارتفعت نسبة كل من : الخفيف والكامل والطويل والمديد والمجتث، وهبطت نسبة البحور: البسيط والرمل والوافر والمتقارب والرجز والسريع والمضارع.

وبمعاودة النظر إلى الجدولين مرة أخرى يمكن استخلاص النتيجة العامة الآتية: أن الجارم يميل إلى البحور الشائعة المشهورة المتداولة بين الشعراء، ويتضاءل ميله بصورة كبيرة تجاه البحور قليلة الشيوع؛ ولذلك نجد أن البحور: الخفيف والكامل والطويل والبسيط والرمل والوافر تمثل ٨٧,٥٪ من قصائد الديوان ومقطوعاته ، و ٨٩,٩٪ من مجموع الأبيات، أي قريبًا من تسعة أعشار شعر الجارم، وهي نسبة مرتفعة بالمقارنة بمجموع البحور الباقية .

جـ ـ وصف البحور الشعرية المستخدمة في ديوان الجارم مقطعيًّا :

محاولة دراسة أوزان الشعر العربي بالاعتماد على المقطع محاولة جاءت على أيدى المستشرقين الأوربيين؛ لأنهم «عدوه من الشعر الكمي، وحللوا الأبيات إلى مقاطع بدلاً من تحليلها إلى تفاعيل كما صنع القدماء من علماء العرب، وقد بدأ هذه المحاولة المستشرق إوالد Ewald ، وتبعه فيها معظم المستشرقين، أمثال ريت Wright »(١) .

و م. ستانسلاس جويار أحد مشاهير المستشرقين الفرنسيين الذين خلفوا آثارًا علمية في حقل الدراسات العربية والإسلامية ـ يقرر أن النحويين العرب جمعوا الأشعار وصنفوها وكشفوا عن الأصناف المختلفة لبحورها وأنواعها، واتجهت أنظارهم إلى تدوين الكلمات النموذجية التى تمثل التفاعيل، لكنهم وقفوا عند هذا الحد، فلم يتكلموا عن كمية المقاطع وقوتها أو ضعفها، فلم ينبسوا بكلمة في شأنها(٢).

وقد تعددت الآراء اللغوية حول مفهوم المقطع، ولعل أوضح تعريف له هو: «تأليف أصواتي بسيط، تتكون منه ـ واحدًا أو أكثر ـ كلمات اللغة، متفق مع إيقاع التنفس الطبيعي، ومع نظام اللغة في صوغ مفرداتها»(٣) .

وتتعدد أنواع المقاطع فهناك :

١ـ المقطع القصير ويتكونه من صوت ساكن وصوت لين قصير (حركة قصيرة). ويرمز له بـ (ص ح)(٤) .

---

(١) د/ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ص ١٥٠ .

(٢) انظر: نظرية جديدة في العروض العربي، ترجمة: منجى الكعبي، مراجعة: عبد الحميد الدواخلى (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م) ص ٨٩ .

(٣) برتيل مالمبرج: علم الأصوات، تعريب ودراسة: الدكتور عبد الصبور شاهين (مكتبة الشباب، القاهرة) ص١٦٤.

(٤) الرمز (ص) يمثل الصامت الساكن، والرمز (ح) يمثل الحركة .

٢ـ المقطع الطويل المفتوح، ويتكون من صوت ساكن وصوت لين طويل (حركة طويلة) ، ويرمز له بـ (ص ح ح) .

٣ـ المقطع الطويل المقفل، ويتكو من صوت ساكن وحركة قصيرة وصوت ساكن، ويرمز له بـ (ص ح ص).

٤ـ المقطع المديد المقفل بصامت، ويتكون من صوت ساكن وحركة طويلة وصوت ساكن، ورمزه (ص ح ح ص) .

٥ـ المقطع المديد المقفل بصامتين، ويتكون من صوت ساكن وحركة قصيرة وصوتين ساكين، ورمزه (ص ح ص ص) .

و«المقاطع الثلاثة الأولى هي الأكثر شيوعًا في الشعر العربي؛ لما لها من توافق حركي سريع مع الحالات الشعورية والتنفسية، على حين أن المقطعين الأخيرين لا يتوافقان مع الحالات الشعورية والتنفسية إلا في حالات الوقف أو نهاية الكلام، ومن ثم تتوافق مع الآهات الحبيسة التى تخرج من هواء زفيري طويل، يقتضى الوقف بعدها حتى يلتقط الشاعر أنفاسه ويواصل أداءه الشعري؛ ولذلك تتوافق وحالات معينة يجسد الشاعر من خلالها الفرح العميق أو الحزن العميق. الأمل الموصول إلى ما لا نهاية، أو الحزن الممتد إلى ما لا نهاية، إنه يتوافق وظاهره الاختفاء التدريجي للصورة الأدبية أيضًا»[١] .

والجارم قد نظم في اثنى عشر بحرًا يمكن تقسيمها مقطعيًّا[٢] إلى سبع مجموعات :

---

(١) د/ مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص ـ نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ص ٣٣ .

(٢) اعتمد البحث في هذا التقسيم على الأوزان القياسية للبحور، نظرًا لصعوبة إحصاء كل صور البحور التى نظم فيها الجارم، ولأن استخدام الأوزان القياسية سيؤدى إلى نفس النتائج أو قريب منها فيما لو قمنا بعملية إحصاء الصور، كما تغاضى البحث عن استقراء الزحافات التى لحقت الأبيات في الديوان لصعوبته أيضًا .

المجموعة الأولى : تضم البحر الكامل التام « ٣٠ » مقطعًا ، موزعة إلى : ١٢ مقطعًا طويلاً ، و ١٨ مقطعًا قصيرًا ، وعلاماته المستعملة[1] :

ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ /   الشطر الأول

ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ /   الشطر الثاني

المجموعة الثانية: ويمثلها الطويل والبسيط وكل منهما يحوى « ٢٨» مقطعًا: الأول: الطويل، ويشتمل على « ٢٠ » مقطعًا طويلاً، و « ٨ » مقاطع قصيرة، وعلامته المستعملة :

ب ـ ـ / ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ / ب ـ ـ ـ / الشطر الأول

ب ـ ـ / ب ـ ـ ـ / ب ـ ـ / ب ـ ـ ـ / الشطر الثاني

والثاني : البسيط التام، ويشتمل أيضًا على : « ٢٠ » مقطعًا طويلاً، و « ٨ » مقاطع قصيرة، وعلامته المستعملة :

ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ / الشطر الأول

ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ / الشطر الثاني

المجموعة الثالثة: وتتمثل في البحر الوافر « ٢٦» مقطعًا ، موزعة على « ١٢ » مقعطًا طويلاً ، و « ١٤ » مقطعًا قصيرًا ، وعلاماته المستعملة :

ب ـ ب ب ـ / ب ـ ب ب ـ / ب ـ ـ / الشطر الأول

ب ـ ب ب ـ / ب ـ ب ب ـ / ب ـ ـ / الشطر الثاني

(١) اعتمد البحث في العلامات المقطعية للبحور على : م. ستانسلاس جويار: نظرية جديدة في العروض ص ١٣٩ وما بعدها ؛ حيث تمثل العلامة (ب) المقطع القصير، والعلامة (ــ) المقطع الطويل، والعلامة (   ) المقطع زائد الطول. وانظر أيضًا الدكتور سيد البحراوى: العروض وإيقاع الشعر ـ محاولة لإنتاج معرفة علمية (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣م) ص ١١٢ ، ١١٣ .

المجموعة الرابعة: وتضم أربعة أبحر كل منها يشتمل على « ٢٤ » مقطعًا : الأول: الخفيف ، ويشتمل على « ١٨ » مقطعًا طويلاً ، « ٦ » مقاطع قصيرة، وعلامته المستعملة :

ـ ب ـ ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ ـ / الشطر الأول

ـ ب ـ ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ ـ / الشطر الثاني

والثاني : الرمل التام ويشتمل على « ١٨ » مقطعًا طويلاً ، « ٦ » مقاطع قصيرة، وعلامته المستعملة :

ـ ب ـ ـ / ـ ب ـ ـ / ـ ب ـ ـ / الشطر الأول

ـ ب ـ ـ / ـ ب ـ ـ / ـ ب ـ ـ / الشطر الثاني

والثالث: الرجز التام، ويشتمل على « ١٨ » مقطعًا طويلاً ، و « ٦ » مقاطع قصيرة، وعلامته المستعملة :

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / الشطر الأول

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / الشطر الثاني

والرابع: البحر المتقارب، ويشتمل على « ١٦ » مقطعًا طويلاً ، و « ٨ » مقاطع قصيرة ، وعلامته المستعملة :

ب ـ ـ / ب ـ ـ / ب ـ ـ / ب ـ ـ / الشطر الأول

ب ـ ـ / ب ـ ـ / ب ـ ـ / ب ـ ـ / الشطر الثاني

المجموعة الخامسة : وتضم ثلاثة أبحر، يحوى كل منها « ٢٢ » مقطعًا :

الأول : مجزوء البسيط، ويشتمل على « ١٦ » مقطعًا طويلاً ، « ٦ » مقاطع قصيرة، والعلامة المستعملة :

ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / الشطر الأول

ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / الشطر الثاني

والثاني : المديد ويحتوى على « ١٦ » مقطعًا طويلاً ، و « ٦ » مقاطع قصيرة، والعلامة المستعملة :

ـ ب ـ ـ / ـ ب ـ / ـ ب ـ ـ / الشطر الأول

ـ ب ـ ـ / ـ ب ـ / ـ ب ـ ـ / الشطر الثاني

والثالث : السريع، ويحتوى على « ١٨ » مقطعًا طويلاً، و « ٤ » مقاطع قصيرة، والعلامة المستعملة :

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ـ الشطر الأول

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ـ الشطر الثاني

المجموعة السادسة: وتشتمل على بحر واحد هو مجزوء الكامل، ويشتمل على « ٨» مقاطع طويلة ، و « ١٢ » مقطعًا قصيرًا ، وعلامته المستعملة :

ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / الشطر الأول

ب ب ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ / الشطر الثاني

المجموعة السابعة: وتضم أربعة أبحر كل منها يشتمل على « ١٦» مقطعًا :

الأول: الرجز المجزوء ، ويحوى « ١٢ » مقطعًا طويلاً ، « ٤» مقاطع قصيرة، وعلامته المستعملة :

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / الشطر الأول

ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / الشطر الثاني

والثاني : الرمل المجزوء ، ويحوى « ١٢ » مقطعًا طويلاً ، و « ٤ » مقاطع قصيرة، والعلامة المستعملة :

ـ ب ـ ـ / ـ ب ـ ـ / الشطر الأول

ـ ب ـ ـ / ـ ب ـ ـ / الشطر الثاني

والثالث : المجتث ويضم « ١٢ » مقطعًا طويلاً ، و « ٤ » مقاطع قصيرة، والعلامة المستعملة :

ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ ـ / الشطر الأول

ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ ـ / الشطر الثاني

والرابع: المضارع، وهو يسير على نمط سابقيه « ١٢ » مقطعًا طويلاً، و « ٤ » مقاطع قصيرة، والعلامة المستعملة :

ب ـ ـ ـ / ـ ب ـ ـ / الشطر الأول

ب ـ ـ ـ / ـ ب ـ ـ / الشطر الثاني

ونظرة إلى المجموعات السبع تكشف عن نتيجة مضمونها: أن الجارم يميل إلى استخدام البحور ذات المقاطع الكثيرة، وأن عدد المقاطع الطويلة أكثر من عدد المقاطع القصيرة، وذلك «ينسجم مع ما يميل إليه الكلام العربي شعرًا ونثرًا»(١) .

ولكي تتم عملية تأصيل بنية الوزن المقطعية نقوم بعملية الإحصاء الآتية لنرى حظ كل مجموعة من المجموعات المقطعية السابقة من التوارد في القصائد والمقطوعات من ناحية، وفي الأبيات من ناحية أخرى .

(١) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ص ١٥٤ .

جدول توارد المقاطع في القصائد والمقطوعات والأبيات

المجمـوعـة	البحـــر	كم المقاطع	المقطع الطويل	المقطع القصير	الفرق بين المقطعين	عدد المقاطع منسوب إلى توارد البحور في القصائد والمقطوعات	النسبة المئوية	عدد المقاطع منسوب إلى توارد البحر في الأبيات	النسبة المئوية
المجموعة الأولى	الكامـل	٣٠	١٢	١٨	-٦	٢٠	١٥٪	١٠٦٣	١٧,٩٪
المجموعة الثانية	الطويل والبسيط التام	٢٨	٢٠	٨	١٢	٣٦	٢٧,١٪	١٦٦٠	٢٨٪
المجموعة الثالثة	الوافر التام	٢٦	١٢	١٤	-٢	٨	٦٪	٣٣٢	٥,٦٪
المجموعة الرابعة	الخفيف والرمل التام والرجز التام والمتقارب	٢٤	١٨	٦	١٢	٤٦	٣٤,٥٪	٢٠٧٠	٣٤,٩٪
المجموعة الخامسة	مجزوء البسيط والمديد والسريع	٢٢ ٢٢	١٦ ١٨	٦ ٤	١٠ ١٤	٨	٦٪	٣٠٥	٥,١٪
المجموعة السادسة	مجزوء الكامل	٢٠	٨	١٢	-٤	٩	٦,٨٪	٣٣٤	٥,٦٪
المجموعة السابعة	الرجز المجزوء والرمل المجزوء والمجتث والمضارع	١٦	١٢	٤	٨	٦	٤,٥٪	١٧٢	٢,٨٩٪
المجمـــــــــوع		١٨٨	١١٦	٧٢	٤٤				

وقراءة الجدول تكشف عن مجموعة من النتائج:

أولاً: أن البنية الإيقاعية الصوتية في شعر الجارم تتمركز في: المقطعين القصير، والطويل، وقد جاء المقطع الطويل بنوعيه المفتوح والمغلق في المرتبة الأولى، حيث فاق المقطع القصير بنسبة ٢٤,٧٪ ، في حين تضاءلت المقاطع المديدة (ص ح ح ص) ، (ص ح ص ص) بدرجة كبيرة، ويرجع شيوع المقطع الطويل في شعر الجارم إلى عاملين:

الأول: يرجع إلى أبنية اللغة ذاتها «حيث تقوم معظم أبنية اللغة على البنية الثلاثية أو الثنائية، وهي تتوافق مع هذه المقاطع»[١] .

والثاني : يرجع إلى ارتكاز الجارم في نظم قصائده ومقطوعاته على أوزان البحور التى تكثر فيها المقاطع الطويلة عن المقاطع القصيرة، فمن اثنى عشر بحرًا نظم فيها جاء منها عشرة بحور يتفوق فيها المقطع الطويل على المقطع القصير من حيث العدد، وهذه البحور هي: الطويل والبسيط والخفيف والرمل والرجز والمتقارب والمديد والسريع والمجتث والمضارع، على حين جاء بحران فقط يتفوق فيهما المقطع القصير على المقطع الطويل من حيث العدد، وهما : الكامل والوافر، وتمثل البحور العشرة الأولى نسبة شيوع ٧٢٪ من عدد قصائد الديوان ومقطوعاته ، و ٧٠٪ من عدد أبياته، على حين يمثل الكامل والوافر النسبة الباقية، وهذا يعنى أن الوحدة الصوتية المقطعية الطويلة تمثل ركيزة النص الشعري، وتشكل ـ بطبيعة الحال ـ إيقاعًا جماليًّا صوتيًّا معينًا عند نطق كلمات القصيدة .

ثانيًا: أن الجارم يميل إلى استخدام البحور ذات المقاطع الكثيرة[٢]، وهذا يدل على

(١) د/ مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص ـ نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ص ١٨٩.

(٢) مقياس الكثرة والقلة: أن البحر إذا جاوز عشرين مقطعًا عُدَّ كثير المقاطع والذي بلغ عشرين مقطعًا فما دون عُدَّ قليلاً .

طول نفس الشـاعر، فالبحور ذات المقـاطع الكثيرة تمثـل نسـبة تردد ٨٨,٧٪ من عدد قصـائد الديوان ومقطوعاتـه، و ٩١,٥٪ من عدد أبياتـه، علـى حين تمثل البحور ذات المقاطع القليلة النسبة الباقية وهي نسبة ضئيلة .

القضية الثانية: بنية الوزن والإيقاع:

يجعل بعـض الدارسـين الإيقـاع مرادفًـا للوزن(١)، مع أن الإيقـاع لا ينفـرد الشـعر بالاعتمـاد عليـه دون النثر، فهنـاك أنواع مـن النثر تعتمد عليـه كذلـك، ولاسـيما النثر الخطابي الذي يستخدم اللغة الانفعالية، قصيرة الجمل، متساوية التكوينات(٢) .

كمـا أن الإيقـاع يتشـكل مـن مجموعـة العنـاصر الصوتيـة التى يتكون منهـا النص، كالتمـاثل الصوتى للأصوات المجهورة والمهموسة ، والانفجارية والاحتكاكية، والمقاطع الصوتية القصـيرة والطويلة والمديدة، والنبر، والتنغيم، والـوزن الشعري، والقافية، وهذا الإيقاع يطرح أبعـادًا دلالية وجمالية متباينـة من نص لآخر، ومن نـص منطوق بطريقة أخرى منطوقة للنص نفسه(٣) .

وبالرغم من ذلك يمكن القول: إن الوزن أبرز عناصر الإيقاع في الشعر العربي؛ لأنه «يعتمد في نظمـه على الإيقاع الكمي، أي على عدد مـن الضربات، تتكون كل ضربة منهـا من حـروف متحركـة وأخرى سـاكنة، ويسـمى العروضيـون هذه الضربـات بالأسـباب والأوتـاد والفواصل(٤) ، وهـي ضربـات منتنظمـة متكررة، والإيقـاع يقوم

(١) انظر على سـبيل المثـال: د/ كمال أبو ديـب: في البنية الإيقاعيـة للشـعر العربي (دار العلـم للملايين، بيروت ـ لبنان، الطبعـة الأولى ١٩٧٤م) و د/ أحمد كشك: محاولات للتجديد في إيقاع الشـعر (مطبعة المدينة، الطبعة الأولى ١٩٨٥م) .

(٢) انظر: برتيل مالمبرج: علم الأصوات ـ ترجمة الدكتور عبد الصبور شاهين، ص ١٩٩ .

(٣) انظر: د/ مراد عبد الرحمن: من الصوت إلى النص ص ٤٨ .

(٤) د/ محمد عناني: الأدب وفنونه (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م) ص ٧٠ .

«على فكرة التكرار المستندة على توزيع زمني لحركات التفاعيل وسكناتها، يعضدها في ذلك القافية والألوان البديعية التي تسهم إسهامًا فاعلاً في إبراز الحركة النغمية في القصيدة[(١)] .

وعلى الجملة، فالإيقاع ليس حلية خارجية في بنية النص الشعري، بل إن له وظيفة من أخطر الوظائف المسهمة في بناء النص، فبه يتم صهر مكونات النص، فتلتحم عراه، ويسري في أوصالها الانسجام والتلاؤم بين أصوات المفردة أو المفردات في ترجيعها على وتائر معينة .

وقراءة أخرى للجداول السابقة والنتائج المستخلصة منها ـ تعطينا نتيجة مضمونها أن الجارم يميل إلى استخدام الأوزان بطيئة الإيقاع هادئته، ومرجع ذلك إلى أمور:

الأول: غلبة استخدامه البحور ذات المقاطع الطويلة التى تؤدى إلى بطء الإيقاع، بخلاف المقاطع القصيرة؛ لأن المقطع الطويل يشغل مدًى زمنيًّا أطول من المقطع القصير، ولأن «التكوينات التي تغلب عليها المقاطع القصيرة ـ من ناحية أخرى ـ ذات موسيقى بارزة لافتة، لخروجها على النسبة المألوفة بين المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة في لغة النثر. ومما يميز المقطع القصير عن المقطع الطويل أن الأول يأتى على صورة واحدة، فهو يتكون من (صامت يليه صائت قصير) أما الثاني فله صورتان؛ فهو وإما (صامت يليه صائت طويل) أو (صامت يليه صائت قصير يليه صامت) ويساعد ذلك على جعل التكوينات التي تغلب عليها المقاطع القصيرة أكثر وضوحًا وبساطة من التكوينات التي تغلب عليها المقاطع الطويلة»[(٢)] .

ونذكر ـ هنا ـ أن البحر الكامل والبحر الوافر اللذين ينظم فيهما الشاعر ويكثر

(١) د/ عدنان حسين قاسم: الاتجاه البنيوي في نقد الشعر العربي (مؤسسة علوم القرآن، الإمارات، دار ابن كثير، دمشق وبيروت، الطبعة الأولى ١٤١٢هـ ـ ١٩٩٢م) ص ١٨٢ .

(٢) د/ على يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م) ص ١٢٣ .

فيهما عدد المقاطع القصيرة عن المقاطع الطويلة، تدخلهما زحافات وعلل «تحذف المتحرك وتزيد الساكن»[1] . وهذا يرفع نسبة عدد المقاطع الطويلة، فتقل سرعة إيقاع البحرين، ولتوضيح ذلك نسوق النموذج الآتي من قصيدة «دمعة على صديق» (من البحر الكامل) :

مَلَكَ الْمُصَابُ عليه كَلَّ جِهَاتِهِ إنْ كَانَ مِنْ صَبْرٍ لَدَيْكَ فَهَاتِه!

أسْوَانُ تَعْرِفُهُ إذَا اخْتَلَطَ الدُّجَى بِالنَّبْرَةِ السَّوْدَاءِ فِي أنَّاتِه

يَبْكِي وَيَنْظُرُ فِي السَّمَاءِ مُصَعِّدًا مَا يَبْتَغِي الْحَيْرَانُ مِنْ نَظَراتِه؟

خَفَقَانُ نَجْمِ الأُفْقِ مِنْ خَفَقَانِهِ وَهَجِيرُ قَيْظِ الْبِيدِ مِنْ زَفَرَاتِه![2]

الأبيات تميل إلى الهدوء والبطء شيئًا ما ، ولكن الملاحظ أن ذلك يكون بدرجات متفاوتة فيما بينها ، فالذي يقرأ البيت الثاني والرابع يشعر أن بينهما فرقًا، وهو أن البيت الرابع أكثر انسيابًا وأسرع حركة، وهذا لقلة دخول زحاف الإضمار[3]، فبقي قريبًا من سجيته، وبقيت المقاطع القصيرة قريبة من معدلها الطبيعي، بخلاف البيت الثاني الذي غلبت عليه المقاطع الطويلة، فالبيت الثاني تقسيمه المقطعي:

- - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - الشطر الأول

- - ب - / - - ب - / - - ب - الشطر الثاني

أي ستة عشر مقطعًا طويلاً، وعشرة مقاطع قصيرة .

أما البيت الرابع فتقسيمه المقطعي:

(١) د/ سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر، ص ٤٥ .

(٢) الديوان ١ / ١٥٢ . وأسوان: من الأسى، وهو الحزين. مصعدًا: متردد النظرات لا يكاد يستقر بصره في بقعة.

(٣) الإضمار: تسكين الثاني المتحرك. جمال الدين الإسنوي: نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب، ص١١٢ .

ب ب ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ   الشطر الأول

ب ب ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ب ب ـ ب ـ   الشطر الثاني

أي أربعة عشر مقطعًا طويلاً، وأربعة عشر مقطعًا قصيرًا .

والإيقاع البطيء الهادئ يتناسب مع الحالة النفسية والشعورية للشاعر؛ إذ يوحي بثقل وقع المصيبة على قلبه، كما يتناسب مع حالة الحزن والأسى واللوعة المطوية في أعماقه، كما أن ميل الإيقاع إلى السرعة في البيت الرابع يتناسب مع حال خفقان القلب المضطرب، حيث تزيد سرعة نبضات القلب في حال الاضطراب وتتتابع الزفرات.

الثاني: ميل الشاعر إلى استخدام الوحدة (التفعيلة) كثيرة المقاطع، فقد استخدم أبحرًا جلّها يتكون من وحدات كبيرة كالكامل والوافر، أو وحدات مزدوجة كالخفيف والطويل والبسيط، وزيادة حجم الوحدة تؤدى إلى بطء الإيقاع وخفوته، على عكس الوحدة الصغيرة فإنها تساعد على بروز الإيقاع وحدته[١] . فمثلاً المتقارب صغير الوحدة، ولذلك نجد إيقاعه حادًّا بارزًا وسريعًا .

يقول الجارم (من المتقارب) :

فَتَاةَ الْقَرِيضِ اهْبِطِى مِنْ عَلِ   مَدَدتُ يَدَىَّ ، فَلا تَبْخَلِى
كَبَا بفَتَى الشِّعْرِ طُولُ الصُّعُودِ   فَإنْ كُنْتِ رَاحِمَةً فانْزِلِى[٢]

هنا التفعيلة قصيرة، تتكرر في كل شطر أربع مرات، ويحس المردد للأبيات أن الإيقاع به شيء من السرعة، وذلك يتوافق مع حالة الإذاعة التي تتسم بالنشاط

(١) انظر د/ على يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، ص ١١٩ .

(٢) الديوان ٢/ ٤٦٦ . وكبا: انكب على وجهه وسقط.

والسرعة. كما أن البيتين يفيضان حركة ونشاطًا من صعود وهبوط ومدّ أيدٍ وقبضها، ولذلك آثر الشاعر الإيقاع السريع .

فإذا قارنا النموذج السابق بنموذج (من البحر الرمل) ذي التفعيلة الطويلة سوف نجد الفرق واضحًا:

(يَـا لِوَاءَ الْحُسْـنِ أحْزَابُ الْهَوَى) أجَجُوا فِي الْحُبِّ نِيرَانَ الْجَفَاءْ
مُـذْ رَأوْا طَرْفَـكِ يَبْـدُو نَاعِسًـا (أيْقَظَـوا الْفِتْنَـةَ فِـي ظِـلِّ اللّوَاءْ)[1]

فعلى الرغم من أن الشطر يتكون من ثلاث تفعيلات فقط، فإن الإيقاع يميل إلى البطء شيئًا ما ؛ نظرًا لطول التفعيلة .

ويزداد الإيقاع بطئًا في البحور مزدوجة التفعيلة، أو ما يسمى البحور المركبة، فإذا قارنا النموذجين السابقين بالنموذج الآتي (من البحر الخفيف):

بَـائِعَ الصَّبْرِ، إنْ يَكُنْ عُشْـرُ مِثْقَالٍ بِأَغْلَى مَا فِي الْحَيَاةِ فَهَاتِهْ!
كُلُّنَـا مَسَّـهُ مِنْ الدَّهْرِ ظُفْرٌ آهِ ، مِـنْ ظُفْرِهِ وَمِنْ فَتَكَاتِهْ!
وَأدَتْنَـا بَنَاتُـهُ برزَايَاهَـا، وَمَـنْ ذَا يَسْـتَطِيعُ وَأْدَ بَنَاتِهْ؟[2]

إذا قارنا، شعرنا بالفرق، فالإيقاع ـ هنا ـ أبطأ، وذلك يناسب حالة الشاعر الشعورية والنفسية، وشعوره بالثقل الناشئ عن رزايا الدهر ومصائبه المتوالية التي أثقلت كاهله، مما سبب له حالة من الحزن العميق المكتوم، عبر عنه في الأبيات بتلك النفثات الطويلة، وقد أسهمت حروف المد الكثيرة، وخاصة الألف، في جعل الإيقاع بطيئًا ؛ لأنها تطيل الزمن، وبذلك وجد الشاعر فرصة في إخراج بعض الزفرات

(١) الديوان ١/ ٢٢٩ . أججوا: زادوا إشعالاً.

(٢) السابق ١ / ٢٢٨ . وأدتنا: دفنتنا أحياء. بنات الدهر: مصائبه.

والآهات المعبرة عن حالته الشعورية والنفسية التي يعاني منها .

والناظر في الجداول السابقة سوف يجد أن شعر الجارم بطيء الإيقاع أو يميل إلى البطء؛ إذ يغلب عليه استعمال البحور ذات التفعيلة المزدوجة أو الطويلة، فنسبة شيوع البحور ذات التفعيلة المزدوجة في قصائد الديوان ومقطوعاته ٥٨,٧٪ ، وفي أبياته ٦١,٦٪ ونسبة شيوع البحور ذات التفعيلة الطويلة في قصائده ومقطوعاته ٣٩,١٪ ، وفي أبياته ٣٧,٣٪، على حين جاء المتقارب ذو التفعيلة القصيرة بنسبة شيوع ضئيلة جدًّا في قصائده ومقطوعاته ٢,٢٪ وفي أبياته ١,١٪ .

الثالث: ميل الجارم إلى استخدام البحور التامة عن المجزوءة، واستعمال البحر تامًّا يجعل الإيقاع بطيئًا خافتًا ؛ لأن «الشطر الطويل أخفت موسيقى من الشطر القصير، إذا اتحدت أو تقاربت العوامل الأخرى»(١) . فمثلاً البحر الكامل استخدمه الشاعر تامًّا ومجزوءًا، فإذا قارنا بين قوله :

عِيدَ الْجُلُوسِ وَلِلْقَوَافِي رَنَّةٌ   أَلْهَتْ غُصُونَ الدَّوْحِ عَنْ صَدَّاحِهَا
أَرْسَلْتُهَا مِلْءَ الأَثِيرِ كَأَنَّمَا   وَحْيُ السَّمَاءِ اخْتَارَ غُرَّ فِصَاحِهَا(٢)

وقوله :

هَذَا الْجَمَالُ كَأَنَّهُ   قَدْ صِيغَ مِنْ خَطَرَاتِ شَاعِرْ
سَحَرَ الْعُيُونَ بِحُسْنِهِ   وَالْحُسْنُ لِلأَبْصَارِ سَاحِرْ
الصُّبْحُ بَسَّامُ السَّنَا   وَاللَّيْلُ مَصْقُولُ الْغَدَائِرْ(٣)

شعرنا بفرق واضح، فالإيقاع في النموذج الأول أبطأ منه في النموذج الثاني؛ لأن

(١) د/ على يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص ١١٩ .
(٢) الديوان ١/ ٢٣٥ .
(٣) السابق ٢/ ٤٩٩ .

النموذج الأول جاء في البحر الكامل التام، على حين جاء الثاني في مجزوء البحر نفسه.

وبمعاودة قراءة الجداول نجد أن الجارم يستخدم البحور التامة بنسبة شيوع ٨٢,٧٪ من قصائد الديوان ومقطوعاته ، و ٨٦,٤٪ من عدد أبياته، على حين جاء المجزوء بنسبة ١٧,٣٪ من قصائده ومقطوعاته ، و ١٣,٦٪ من عدد أبياته .

وعلى الرغم من أن الجداول والإحصاءات تؤكد النتيجة المستخلصة قبل، فإنه يمكن القول : إن الجارم استطاع ـ في كثير من الأحيان ـ تحطيم بطء الإيقاع الوزني وخفوته باستغلال بعض الإمكانات الوزنية تارة، وغير الوزنية[١] تارة أخرى، في رفع درجته وزيادة سرعته، ومن الإمكانات الوزنية التي تسرع بالإيقاع وتبرزه:

١ـ الزحافات والعلل:

تسهم الزحافات والعلل في جعل إيقاع بعض البحور سريعًا ، فمثلاً البحر الرمل تكوينه المقطعي[٢] لا يجعله سريعًا، إلا أن الزحافات والعلل التي تعتريه تميل به إلى السرعة والانسياب[٣] .

يقول الجارم :

هَاتَ مِنْ وَحْيِ السَّمَاءِ الْكَلِمَا وَاجْعَلِ الأَيَّامَ وَالدُّنْيَا فَمَا
وَابْعَثِ الشِّعْرَ جَنَاحَيْ طَائِرٍ كُلَّمَا شَارَفَ أُفْقًا دَوَّمَا
أيُّ يَوْمٍ سَعِدَتْ مِصْرُ بِهِ كَانَ فِي طَيِّ الأَمَانِي حُلُمَا
مَوْلِدُ الْفَارُوقِ يَوْمٌ بَلَغَتْ رَايَةُ الإسْلاَمِ فيه الْقِمَمَا[٤]

---

(١) من الإمكانات غير الوزنية: القافية، والبنى التكرارية، والتصريع، وحسن التقسيم، واستغلال القيم الصوتية للصوامت والحركات.

(٢) راجع جدول البنية المقطعية للبحور.

(٣) انظر: د/ سيد البحراوى: العروض وإيقاع الشعر ، ص ٤٢ .

(٤) الديوان ١/ ١٢٢ .

يكثر في الأبيات زحاف الخبن في الحشو والعروض والضرب، وهذا الزحاف يحذف الثاني الساكن من التفعيلة «فاعلاتن» في الحشو، و «فاعلن» في العروض والضرب، وهذا يرفع نسبة المقاطع القصيرة في الأبيات، فتزيد سرعة الإيقاع تبعًا لذلك، كما جاءت العروض محذوفة وضربها مثلها، وهذا أسهم بدوره في سرعة الإيقاع الذي يتوافق مع حالة البشر والانطلاق والفرح بمولد الفاروق التي تعبر عنها الأبيات.

٢ـ ظاهرة التدوير:

التدوير يعنى « اتصال شطرى البيت، واشتراكهما في كلمة واحدة، أو بعبارة أخرى: يعنى انقسام كلمة واحدة بن شطرين، بحيث ينتهي الشطر الأول في صدرها، ويبدأ الثاني بعجزها»[١] .

والتدوير بهذا المعنى يرهق القارئ الذي يبحث عن الوقفة الصوتية عند نهاية الشطر الأول؛ ليلتقط عندها أنفاسه، وتظل النغمة الموسيقية في البيت المدور مسطحة، على عكس البيت المشطر، إذ تهبط النغمة مع نهاية كل شطر، وهو ما يسمى وقفة موسيقية .

ويمكن القول : إن التدوير في الشعر العمودى يقضي على رتابة الموسيقى المتكررة في كل أبيات القصيدة، وإن كان الإفراط في استخدامه «يضعف الإيقاع العام في القصيدة؛ لأنه يقضي على بعض عناصر هذا الإيقاع المتمثلة في الوقفات الموسيقية عند نهاية كل شطر»[٢] .

والتدوير في شعر الجارم علامة بارزة، فيكثر بصورة لافتة للنظر، وقد يأتى على مستوى بيت واحد أو على مستوى بيتين، أو على مستوى مجموعة أبيات .

---

(١) د/ على عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٢٠٤ .

(٢) السابق ص ٢٠٧ .

فمثال التدوير على مستوى البيت المنفرد:

فَزِعِـتْ مِصْـرُ فَزْعَـــةً طَـــارَ فِيهَـــا   كُـلُّ عَقْـلٍ عَـنِ الرَّشَــــادِ، وَنَـدَّا
هَرَعَـتْ سَــــاعَةَ الْـوَدَاعِ تُفِيـضُ الدَّمْـعَ بَحْـرًا وَتُرْسِـــلُ الشَّــوْقَ وَقْـدَا
أُمَّـــةٌ هَالَهَـــا الْمُصَـــابُ فَهَـــامَتْ   تَسْـتَحِثُّ الْخُطَـا، شُـيُوخًا وَمُرْدَا(١)

فـالبيت الثـاني مدور، وأدى التدوير إلى سـرعة الإيقـاع التي تتوافـق مع سـرعة المصريين الذين خرجوا لوداع المرثي، وتعبر عن كثرة الدموع وحرقة الشوق.

ومثال التدوير على مستوى بيتين متتاليين:

رُبَّ قَصْـرٍ قَـدْ كَـــانَ مَلْعَـبَ أنْـسٍ   صَيَّرَتْـــهُ الأَيَّـــامُ رَبْعًـــا مَحِيـلا
وَفَتَـــاةٍ طَـوَى مَحَاسِــــنَهَا الدَّهْـرُ بَنَانًـــا غَضًّـــا وَخَـدًّا أسِـــــيلا
نَــــأْكُلُ الأَرْضُ ثُـــمَّ تَأْكُلُنَـــــا الأَرْضُ دَوَالِيــكَ أفْرُعًـــــا وَأصُـــولا
يَـــا مَلِيــكَ الْبَيَـــانِ دَعْـوَةَ خِـلٍّ   وَجَـدَ الصَّـبْرَ بَعْدَكُـمْ مُسْــتَحِيلا(٢)

فالبيتان الثـاني والثالث مدوران، والتدوير يسـرع بالإيقاع، وهذه السـرعة تتناسب مع حـال الدهـر القاهر المتسـلط الـذي طوى حسـن الفتاة في سـرعة، وتصـور حال الإنسـان في الأرض وسـرعة مرور حياته. فهو يـأكل الأرض ثم تأكله الأرض، وهكذا في كـل الأجيال، وكل هذا في سـرعة ، على حين نلمح بطأه في البيت الأول والرابع، وهو مـا يتوافق مع شـعور الشـاعر بوطأة الأيـام وثقلهـا في البيت الأول، وألم الفراق وقسوته في البيت الرابع .

---

(١) الديوان ٢ / ٣٧٣ . ومرد: جمع أمرد، وهو الشاب لم ينبت شاربه أو لحيته.

(٢) السابق ١/ ٦٥ . محيـلا: اسم فـاعل من أحال الشـيء بمعنى تحـول وتغير، أو من أحـالت الداء: أي أتى عليها أحوال. دواليك: مداولة على الأمر، أو تداول بعد تداول، من الدولة، وهي انقلاب الزمان.

ومثال التدوير على مستوى مجموعة أبيات متتالية:

عِيدَ الْجُلُوسِ وَأَنْتَ فِي الأَعْيَادِ فَرْدٌ أيُّ فَرْدِ
أَلْفَى بِكَ الأَمَلُ الْبَعِيدُ لِمِصْرَ أَكْرَمَ مُسْتَمَدٍّ
وَتَوَاتَرَتْ نِعَمُ الإلَهِ تَجِلُّ عَنْ حَصْرٍ وَعَدٍّ
فَارُوقُ يَا أَسَّ الرَّجَاءِ وَمُلْتَقَى الرُّكْنِ الأَشَدِّ
جُمِّلْتَ بِالْقَوْلِ السَّدِيدِ وَسَاطِعِ الرَأْيِ الأَسَدِّ
وَهَبَتْ لَكَ الدُّنْيَا مَفَاتِحَ مَجْدِهَا مِنْ غَيْرِ رَدِّ[1]

فالأبيات كلها مدورة، والإيقاع السريع الناشئ عن التدوير يعبر عن حالة الانطلاق والبشر التي تشع من الأبيات .

وتجدر الإشارة إلى أن التدوير قد تمركز في قصائد الجارم ومقطوعاته المنظومة في البحور : الخفيف[2]، ومجزوء الكامل[3]، ومجزوء الرمل[4]، فلا تكاد تخلو منه قصيدته أو مقطوعة منظومة في هذه البحور ، ويرجع ذلك إلى أن تكوين الرمل والخفيف المقطعي يجعل كلاًّ منهما بطيئًا إيقاعيًّا، فيسهم التدوير في الإسراع بإيقاعهما، والكامل ـ وإن كان تكوينه المقطعي يجعل إيقاعه سريعًا ـ تدخله زحافات تحُدُّ من سرعته، فيأتي التدوير ـ محاولة ـ للاقتراب بالبحر من سرعته الطبيعية .

---

(١) السابق ٢/ ٤٢٩، ٤٣٠ .

(٢) انظر على سبيل المثال السابق قصيدة «يوم السلام» ١/ ٢٨ ، و«رشيد» ١/ ٤٩ ، و«وصية» ١/ ١٠٨، و«ذكرى الزفاف الملكي» ٢/ ٤٥٧ .

(٣) انظر على سبيل المثال السابق قصيدة «الدعوة إلى الوئام» ١/ ١٥٨ ، و«بغداد» ١/ ١٧٢ .

(٤) انظر على سبيل المثال السابق قصيدة «برنادوت» ٢/ ٤٨٨ .

٣ـ ظاهرة التضمين:

إذا كان التدوير يخلق توترًا بين شطرى البيت الواحد، فإن التضمين يخلق توترًا بين البيت والذي يليه، ينتج عن الصراع في نهاية البيت مع الذي يليه، وطرفا الصراع هما القافية والتعلق؛ لأن التضمين في أوضح تعريف هو : « أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها »(١) .

وقد فرق العروضيون بين نوعين من التضمين، الأول ما لا يتم المعنى إلا به كجواب الشرط والقسم والخبر والفاعل والصلة ونحوها. والثاني ما يتم الكلام بدونه ، وكانت الحاجة إليه تكميلاً للمعنى المتقدم كالتفسير والنعت وغيره من التوابع والفضلات، والنوع الثاني هو البارز في شعر الجارم، ولكننا لا نعدم نماذج للنوع الأول، فمن نماذجه :

إنْ تَزُرْ يَا طَيْرُ دَوْحَتَهُ   بَيْنَ زَهْرٍ نَاضِرٍ وَجَنِى
وَشَهِدتَ «التِّمْسَ» مُضْطَرِبًا   وَاثِبًا كَالصَّافِنِ الأَرِنِ
عَبَثَتْ رِيحُ الشَمَالِ بِهِ   فَطَغَى غَيْظًا عَلَى السُّفُنِ
فَانْشُدِ الأطْيَارَ وَاحِدَهَا   فِي الْحُلَى وَالْحُسْنِ والْجَدَنِ(٢)

وقد جعل التضمين الأبيات مشدودة إلى بعضها في إيقاع سريع متدفق يتوافق مع دلالة الأبيات ورغبة الشاعر في أن يلبى الطائر سؤله سريعًا .

ومن النوع الثاني قوله :

---

(١) ابن رشيق :العمدة ١/ ١٧١ .

(٢) الديوان ١/ ٣٣٨ . والتمس: نهر مشهور في إنجلترا. الصافن من الخيل: ما قام على ثلاث قوائم وطرف حافر الرابعة. الأرن: النشيط. الجدن: حسن الصوت.

تَحْتَــهُ النِّيـلُ فِـي الْخَمَـائِلِ يَمْشِـي   خَافِضًـا طَرْفَــهُ عَلَـى اسْــتِحْيَاءِ
سَــارَ يُزْهَـى بشَــاطِئَيْهِ طَلِيقًـا   نَحْــنُ أدْرَى بِنِعْمــةِ الطُّلَقَـاءِ
يَـزْأرُ الْمَـوْجُ فيـه غَضْبَـانَ أنْ ضَـاقَ بِمَـا يَسْـتَحِقُّ مِـنْ إطْـرَاءِ(١)

حيث يتعدد الحال على مدار الأبيات الثلاثة للمبتدأ «النيل» ؛ ليبين الشاعر صفات النيل المتعددة، هذه الأحوال: يمشى ، سار يزهى، يزأر، وكل حال من هذه الأحوال جملة فعلية ممتدة ، وبذلك تتعلق الأبيات اللاحقة بالسابقة، وتظل مشدودة إليها، وهذا من شأنه أن يرفع درجة سرعة الإيقاع .

والتضمين على هذا يخلق نوعًا من التوتر والصراع في نهاية الأبيات التي ينتهي كل بيت منها بقافية تعني وقفة حاسمة وتعني انتهاء البيت نحويًّا ودلاليًّا ، كما أنها تعني انتهاء الجملة الموسيقية...، فيقلل التضمين هذا الانغلاق، ويقيم رابطة ولو ضعيفة بين البيتين، وذلك من خلال نغمة التعليق التي ينتهي بها البيت السابق؛ لأن البيت إذا انتهى تمامًا، فإنه ينتهي ـ على المستوى التنغيمي ـ بنغمة هابطة (↓) ، أما إذا انتهى نهاية جزئية وظل مرتبطًا بما بعده، فإن النهاية الجزئية تخلق نغمة مستوية (←) (نغمة التعليق)، وهذه النغمة تكون في صراع مع الجرس الصوتى الناتج عن تكرار حرف الروى في هذا الموضع النهائي من البيت(٢) .

والصراع الناشئ عن التضمين يمكن عده «قيمة فنية وجمالية ومعرفية أيضًا، يضيف تحققها في العمل الفني جودة»(٣)؛ لأنه كثيرًا ما يقضى على رتابة موسيقى الإيقاع الناشئة عن تكرار وحدات موسيقية معينة وقافية واحدة في نهاية كل بيت

(١) الديوان ٢/ ٤١٧ .

(٢) انظر : د/ سيد البحراوي: التضمين في العروض والشعر العربي (مجلة فصول، جـ٧، ع ٣، ٤، إبريل ـ سبتمبر، ١٩٨٧م) ص ٩٤ .

(٣) السابق ص ٩٥ .

من أبيات القصيدة .

بقى أن نتحدث عن الإمكانات غير الوزنية المسهمة في إنتاج الإيقاع الموسيقي في قصيدة الجارم، وهي إمكانات غالبًا ما تسهم في رفع درجة الإيقاع وتحطيم بطئه، ونبدأ بالقافية .

٢ـ القافية :

تعد القافية نمطًا من أنماط التكرار الصوتي يأتي في خاتمة البيت، يحدث نوعًا من النغمات المنتظمة التي تختلف وتتمايز عن النغمة الأساسية للبيت، وهي ـ أيضًا ـ تمثل أحد الدوال المؤثرة في بناء النص الشعري، فلا تقتصر وظيفتها على إحداث جرس صوتي متكرر في نهاية كل بيت يعلن اكتماله وزنيًّا ، وإنما تحقق ـ أيضًا ـ وضوحًا نغميًّا في أواخر الأبيات يربط بينها ، وتُعَدُّ شكلاً من أشكال التوازي بين أبيات القصيدة ، وتسهم في إنتاج الدلالة، وتعين على إبراز التجربة الشعورية(١) .

وهذه محاولة للكشف عن طبيعة إيقاع «القافية» (النهاية) في شعر الجارم، وتتمثل في: دراسة حرف الروي، ودراسة المقطع الأخير في البيت .

أ ـ دراسة حرف الروي:

من تتبع الروى في القصائد موحدة القافية وجد أنه يتراوح بين حروف «الهمزة، والباء، والتاء، والحاء، والدال، والراء، والسين، والشين، والضاد، والعين، والفاء، والقاف، والكاف، واللام، والميم، والنون، والهاء، والياء»، والجدول الآتي يبين عدد مرات تَوارد كل حرف ونسبة شيوعه في قصائد الديوان ومقطوعاته .

(١) راجع في ذلك: ابن رشيق: العمدة ١/ ١٥١. ود/ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ٢٤٦. ود/ أمين السيد: في علم القافية، ص ٥١. ويوري لوتمان: تحليل النص الشعري ـ بنية القصيدة، ص ٩٢. وشكري عبد الحميد أحمد الطوانسي: مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، دراسة في بلاغة النص (رسالة ماجستير، كلية الآداب ـ جامعة الزقازيق) ص ٩٢ .

جدول توارد حرف الروي قياسًا إلى عدد القصائد والمقطوعات

مسلسل	حرف الروي	عـدد القصائد	نسبة الشيوع تقريبًا[(١)]
١	النون	١٩	١٤,٢٪
٢	الدال	١٨	١٣,٢٪
٣	اللام	١٥	١١,٣٪
٤	الراء	١٤	١٠,٥٪
٥	الباء	١٣	٩,٨٪
٦	الميم	١٠	٧,٥٪
٧	الهمزة	٩	٦,٨٪
٨	التاء	٦	٤,٥٪
٩	الحاء	٦	٤,٥٪
١٠	العين	٥	٣,٧٪
١١	الكاف	٣	٢,٢٪
١٢	الهاء	٣	٢,٢٪
١٣	السين	٢	١,٥٪
١٤	الفاء	٢	١,٥٪
١٥	الشين	١	٠,٨٪
١٦	الضاد	١	٠,٨٪
١٧	القاف	١	٠,٨٪
١٨	الياء	١	٠,٨٪

(١) حسبت النسبة إلى مجموع قصائد الديوان ومقطوعاته كلها، و لم تدخل القصائد متنوعة القافية في الجدول.

ويمكن استخلاص بعض النتائج من الجداول، تكشف عن طبيعة إيقاع القافية:

أولاً: أن تسعة أصوات من بين الأصوات المستعملة رويًّا في شعر «الجارم» ـ ومجموعها ثمانية عشر صوتًا ـ أصوات مجهورة وهي: النون، والدال، واللام، والراء، والباء، والميم، والعين، والضاد، والياء، في مقابل ثمانية أصوات مهموسة وهي: التاء، والحاء، والكاف، والهاء؛ والسين، والفاء، والشين، والقاف، باستثناء الهمزة التي «لا يمكن وصفها بجهر أو همس، لأنها تخرج من المزمار ذاته»[1] . ويدل هذا على تفوق الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة، ويتأكد هذا التفوق إذا علمنا أن نسبة توارد الأصوات المجهورة في القصائد والمقطوعات ٧٢,٢٪ في مقابل ١٨٪ للأصوات المهموسة ، ٦,٨٪ لصوت الهمزة .

وتمتاز الأصوات المجهورة بأنها أوضح في السمع من الأصوات المهموسة[2]؛ وهذا يكشف عن حرص الجارم على أن يكون إيقاع القافية واضحًا في السمع .

ثانيًا: أن ثلاثة أصوات مهموسة هي «التاء، والكاف، والقاف» ـ إضافة إلى الهمزة ـ أصوات انفجارية شديدة؛ إذ تنشأ عند التقاء عضوي النطق التقاء محكمًا يمنع الهواء، ثم ينفصلان بسرعة، مما يسبب صوتًا قويًّا[3] . وهذا يؤكد بروز إيقاع القافية ووضوحه للمرة الثانية .

ثالثًا: تتفق نسب شيوع حرف الروي في شعر الجارم مع نتائج الدكتور إبراهيم أنيس عند دراسته لحروف الهجاء التي تقع رويًّا في الشعر العربي[4] في :

* أن الحروف السبعة الأولى وهي: «النون، والدال، واللام، والراء، والباء، والميم»

(١) د/ عبد الفتاح البركاوي: مقدمة في أصوات اللغة العربية (الطبعة الرابعة، ١٩٩١م) ص ١٠٦ .

(٢) انظر: د/ عبد الرحمن أيوب: أصوات اللغة (مطبعة الكيلاني، الطبعة الثانية، ١٩٦٨م) ص ١٣٦ .

(٣) د/ عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللغة العربية (مطبعة الجبلاوي، الطبعة الثانية، ١٤٠٨هـ ـ١٩٨٨م) ص١٧٢ .

(٤) موسيقى الشعر ص ٢٤٨ .

من أكثر حروف الهجاء تواردًا .

* وأن حرفى «الهمزة، والحاء» متوسطا التردد.

* وأن حروف «الذال، والغين، والخاء، والشين، والزاي، والظاء، والواو» نادرة الشيوع، بل إن هذه الحروف تختفى من شعر الجارم ما عدا حرف «الشين» الذى ظهر رويًّا لقصيدة واحدة .

ولكن تختلف نسب الشيوع في شعر الجارم عن نتائج الدكتور إبراهيم أنيس في عدة نقاط:

* فـ «السين» من الحروف كثيرة التوارد في نتائج الدكتور أنيس، على حين تقل في شعر الجارم؛ حيث لم ترد رويًّا إلا في قصيدتين.

* و«العين» التي عدها الدكتور أنيس كثيرة الورود قلَّ ورودها في شعر الجارم، فلم تأت رويًّا إلا في خمس قصائد .

* و«الكاف» التي عدها الدكتور أنيس متوسطة الشيوع جاءت عند الجارم قليلة الشيوع .

* و«الفاء ، والقاف، والياء» ندر مجيئها رويًّا عند الجارم، وإن كانت متوسطة الشيوع في نتائج الدكتور أنيس .

* واختفى حرف الجيم الذي عده الدكتور أنيس من الحروف متوسطة الشيوع.

* واختفت حروف «الطاء والصاد والثاء» وهي عند الدكتور أنيس قليلة الشيوع.

ولتأصيل هذه النتائج يمكننا القيام بعملية إحصاء لحرف الروى متواردًا في عدد الأبيات(١) .

(١) سوف يضم الإحصاء في هذه المرة القصائد الأربعة المتنوعة القافية .

جدول توارد حرف الروي في عدد الأبيات

مسلسل	حرف الروى	عــدد الأبيات	نسبة الشيوع تقريبًا[(١)]
١	الدال	١٠٠٣	١٦,٩٪
٢	النون	٩٥٨	١٦,١٪
٣	الباء	٦٩٠	١١,٦٪
٤	الراء	٦٣٧	١٠,٧٪
٥	اللام	٦٠٤	١٠,٢٪
٦	الميم	٤٣١	٧,٣٪
٧	الهمزة	٣٧٢	٦,٣٪
٨	التاء	٣٣١	٥,٦٪
٩	الحاء	٢٧٩	٤,٧٪
١٠	العين	٢١٩	٣,٧٪
١١	الهاء	١٦٢	٢,٧٪
١٢	الكاف	١٠٣	١,٧٪
١٣	الفاء	٧٩	١,٣٪
١٤	القاف	٤٦	٠,٨٪
١٥	الياء	١٠	٠,٢٪
١٦	السين	٧	٠,١٢٪
١٧	الشين	٢	٠,٠٣٣٪
١٨	الضاد	٢	٠,٠٣٣٪
١٩	الجيم	١	٠,٠١٦٪

وبمقارنة الجدولين : جدول توارد حرف الروى في عدد القصائد وجدول توارده في عدد الأبيات تظهر عدة استنتاجات:

أولاً: يتفق الجدولان على تقدم الأصوات المجهورة المستعملة رويًّا في شعر الجارم على الأصوات المهموسة بدرجة كبيرة، فتمثل الحروف المجهورة في هذا الجدول نسبة تردد ٧٦,٧٪ في مقابل ١٧٪ للأصوات المهموسة و ٦,٣٪ لصوت الهمزة، ونلاحظ ارتفاع نسبة الأصوات المجهورة وتراجع الأصوات المهموسة وصوت الهمزة عن ذي قبل، وهذا يؤكد ـ بدوره ـ تمتع إيقاع النهاية بالوضوح وقوة الإسماع .

ثانيًا : يتفق الجدولان بدرجة كبيرة في موقفهما من نتائج الدكتور إبراهيم أنيس.

ثالثًا : ظهور حرف «الجيم» رويًّا ، ولكن بنسبة ضئيلة جدًّا ٠,٠١٦٪ ، إذ جاء رويًّا لبيت واحد في الديوان .

رابعًا: يختلف الجدولان في عدة نقاط:

* ارتفاع نسبة شيوع بعض الحروف في جدول توارد حرف الروي في عدد الأبيات عنها في جدول توارد حرف الروي في عدد القصائد والمقطوعات، وهذه الحروف هي: الدال، والنون، والباء، والراء، والتاء، والحاء، والهاء، وتراجعت نسبة شيوع الحروف الأخرى ما عدا العين والقاف اللذين ظلت نسبتهما ثابتة .

* اختلال ترتيب الحروف في هذا الجدول عنه في الجدول السابق ، فقفز حرف «الدال» إلى المقدمة محققًا تقدمًا على حرف «النون» ، واحتل حرف «الباء» المرتبة الثالثة مكان «اللام» الذي تراجع بدوره إلى المرتبة الخامسة مكان الباء، على حين بقيت الحروف التي تحتل المرتبة السادسة إلى العاشرة قارَّة مكانها، وهي : الميم، والهمزة، والتاء، والحاء، والعين، وتقدم صوت «الهاء» صاحب المرتبة الثانية عشرة على «الكاف» صاحب المرتبة الحادية عشرة. وتأخر حرف «السين» إلى المرتبة

السادسة عشرة، واحتل مكانه صوت «الفاء» الذي قفز إلى مرتبته صوت «القاف» ليترك مكانه لصوت «الشين» ، ويحتل حرف «الياء» المرتبة الخامسة عشرة بعد أن كان قابعًا في المؤخرة؛ ليتراجع مكانه حرف «الضاء»، ويقبع الوافد الجديد صوت «الجيم» في مؤخرة الجدول .

وكل هذه الاختلافات شكلية لا تؤثر على النتائج الجوهرية التي توصلنا إليها، وهي: تمتع إيقاع القافية بوضوح وقوة إسماع في الجلِّ الأعظم من شعر الجارم؛ لأنه يؤثر استعمال الأصوات المجهورة والانفجارية رويًّا، سواء في قصائده موحدة القافية أو متنوعتها .

ب ـ دراسة المقطع الأخير من البيت (دون النظر إلى حرف الروي) :

مما تجدر الإشارة إليه أنه « في أكثر التكوينات يلتزم الشاعر تركيبًا مقطعيًّا موحدًا في منطقة القافية في كل القصيدة، فإذا وقع زحاف في هذه المنطقة التزمه الشاعر في الموضع نفسه من كل ما لا يلتزمه في غيرها؛ ولهذا كله كان التركيب المقطعي والصوتي لأحرف القافية عاملاً مؤثرًا في شخصية التكوين(١) ؛ ولهذا لم نعتبر الزحافات التي قد تدخل منطقة «القافية» عند دراسة المقطع الصوتى الأخير في شعر الجارم .

وباستقراء شعر الجارم وجد أنه يتعامل في نهاية الأبيات مع ثلاثة مقاطع صوتية : المقطع الطويل المفتوح «ص ح ح »، والمقطع الطويل المقفل «ص ح ص »، والمقطع المديد المقفل بصامت «ص ح ح ص» والجدول الآتي يبين عدد مرات توارد المقطع الصوتي في عدد أبيات الديوان .

---

(١) د/ علي يونس: نظرة جديدة في الشعر العربي ص ١٢٦ .

جدول توارد المقطع الصوتي في عدد أبيات الديوان

مسلسل	المقــطع	عدد الأبيات	نسبة الشيوع
١	ص ح ح	٥٠٠٥	٨٤,٣٪
٢	ص ح ص	٧١٥	١٢٪
٣	ص ح ح ص	٢١٦	٣,٧٪

والجدول يكشف عن:

أولاً: تفوق المقطع الطويل المفتوح تفوقًا كبيرًا، يليه المقطع الطويل المقفل بفارق كبير، وأخيرًا يأتي المقطع المديد المقفل بصامت .

ثانيًا: يعني تفوق المقطع الطويل المفتوح ـ أن منطقة النهاية في القافية غالبًا ما تنتهي بحركة طويلة تسمى «حركة إشباع» ، وأهم خاصة من خواص الحركات هي قوة الوضوح السمعي Sonority(١)؛ لأن الحركة ـ كما يقول دانيل جونز ـ « صوت مجهور يخرج الهواء عند النطق به على شكل مستمرّ من البلعوم والفم، دون أن يتعرض لتدخل الأعضاء الصوتية تدخلاً يمنع خروجه أو يسبب فيه احتكاكًا مسموعًا »(٢) ، ولأن الأوتار الصوتية تهتز دائمًا عند النطق بالحركة(٣) ، وهذا يؤكد ـ وبقوة ـ القول بأن الجارم يحرص على أن يكون إيقاع القافية قويًّا واضحًا في السمع .

ثالثًا : المقطع المديد (ص ح ح ص) وسيلة مهمة من وسائل رفع درجة علو الصوت في نهاية الأبيات، لأنه يقترن بالنبر(٤) ، وهذا يدل ـ أيضًا ـ على تمتع إيقاع النهاية بالوضوح السمعي .

---

(١) انظر: د/ كمال بشر: علم اللغة العام « الأصوات العربية » ص ٧٤ .

(٢) د/ عبد الرحمن أيوب: أصوات اللغة ص ١٥٦ ، ١٥٧ .

(٣) انظر: د/ عبد الفتاح البركاوي: مقدمة في أصوات اللغة العربية ص ٦٤ .

(٤) انظر: برتيل مالمبرج: علم الأصوات ، ترجمة : د/ عبد الصبور شاهين ص ٢٠٢ .

والمحصلة النهائية ـ لكل ما سبق ـ أن الشاعر يولي عناية كبيرة لإيقاع النهاية القافية) ، ويجلب له كل ما يسهم في إبرازه وتوضيحه .

توظيف الجارم لإيقاع القافية :

تتعدد وظائف القافية في شعر الجارم، فهي تقوم بوظيفة إيقاعية تحقق ترابطًا نغميًّا بين أبيات القصيدة ، خاصة عندما تكون القافية موحدة فيها، كما أنها تحقق تنويعات نغمية في القصائد متنوعة القافية . وقد تتجاوز الوظيفة الإيقاعية إلى وظيفة بنائية؛ حيث تسهم في ترابط القصيدة بنائيًّا؛ لأنها تشد الأبيات بعضها إلى بعض، مكونة نصًّا يتسم بالوحدة والانسجام، وقد تتعدى الوظيفة البنائية إلى وظيفة دلالية؛ إذ تسهم في إبراز المعنى، وتشكيل التجربة الشعرية بتموجاتها وتحولاتها .

فعندما تتوحد القافية في الأبيات يؤدي ذلك إلى بروز النغم ووضوحه في النهايات، وهذا يؤدى إلى لفت انتباه المتلقى إلى التماثل الصوتي الذي تحدثه القافية، وهذا التماثل من شأنه أن يحدث ترابطًا صوتيًّا دلاليًّا ويحقق وحدة من نوع ما في القصيدة .

يقول الجارم في قصيدة «أعلام المجمع» :

أَتُدْفَنُ فِي الأَرْضِ الْكُنُوزُ وَفَوْقَهَا ... خَلاءٌ ، إِلَى لأَلائِهَا جِدُّ مُمْلِقِ؟
وَيَمْضِي الْحِجَا مَا بَيْنَ يَوْمٍ وَلَيْلَةٍ ... كَلَمْحَةِ طَرْفٍ أَوْ كَوَمْضَةِ مُبْرِقِ؟
يَضِيقُ فَضَاءُ الأَرْضِ عَنْ هِمَّةِ الْفَتى ... وَيُجْمَعُ فِي لَحْدٍ مِنَ الأَرْضِ ضَيِّقِ
تَبَابٌ لِهَذَا الدَّهْرِ، مَاذَا يُرِيدُهُ؟ ... وَأيَّ جَدِيدٍ عِنْدَهُ لَمْ يُمَزِّقِ؟
يُصَدِّعُ مِنْ أعْلاَمِنَا كُلَّ رَاسِخٍ ... وَيُطْفِئُ مِنْ أنْوَارِنَا كُلَّ مُشْرِقِ
هَوَ الْموتُ مَا أغْنَى اسْمهُ عَنْ صِفَاتِهِ ... وَعَنْ كُلِّ ألْوَانِ الْكَلامِ الْمُنَمَّقِ
رَمَتْنِي عَوَادِيهِ فَإِنْ قُلْتُ: إنَّهَا ... مَضَتْ بأَمَانِي الْحَيَاةِ فَصَدِّقِ(١)

---

(١) الديوان ١/ ١٦٩ . وجد مملق: مفتقر جدًّا. الحجا: العقل والفطنة. تباب: هلاك. عواديه: مصائبه.

في الأبيـات تصوير لتلـك المشـاعر المقرونـة بلحظـات الفقد والموت، وهـي لحظات تبعث على الحزن والأسـى، يرى فيها الشـاعر الحيـاة متجهمة، والزمـن قاسيًا، والموت متحفزًا لا يترك شيئًا على حاله؛ مما جعل الحياة سرابًا .

وقـد أسهمت القافية الواحدة في ترابط الأبيـات، فتردد حرف «القاف» في نهايات الأبيات يحكم العلاقة بينها ، ويشد انتباه السامع إلى التماثل الصوتي الموجود. وصوت «القـاف» من الأصوات الانفجارية الشديدة، ينشأ من «رفع أقصى اللسان حتى يلتقي بأدنى الحلق واللهاة مع عدم السـماح للهواء بالمرور من الأنف، وبعد ضغط الهواء مدة من الزمـن يطلق سراح مجرى الهـواء بأن يخفض أقصى اللسـان فجأة فيندفع الهواء محدثًا صوتًـا انفجاريًّا»(١)، وهو مشـكل بالكسـرة، و «هي من الحركـات الضيقة التي يرتفع اللسان حـال النطق بها تجـاه الحنك الأعلى إلى أقصى درجـة في منطقة الحركات»(٢)، فـروى «القاف» يوحي عـن طريق نطقـه بهذا الشـكل بحالـة من الاختنـاق والاحتباس والضجر والتوتر، وهي ذات الحالة التي يعانيها الشاعر نتيجة مفارقات الحياة العجيبة.

وتقوم منطقـة القافيـة بدور بـارز في تجسـيد صـورة الحياة الخادعـة، متمثلاً ذلك في المفـردات النهائيــة «مملق، مــبرق، ضيق، المنمـق» فهي مفـردات دالــة على البهرجــة الكاذبـة، وهذا يدفـع الإنسـان إلى التصديق «فصدق» بأنـه ليس هنـاك شـيء ثابت في الحياة، بل كل شيء مستحيل متقلب بفعل الموت والزمن .

فالقافية تقـوم ـ إذن ـ بوظيفة نغميـة ودلاليـة، تربط بين الأبيات صوتيًّـا وبنائيًّا، بل إنها تقضي على رتابة الوزن وإيقاعاتـه المنتظمة(٣) ؛ إذ هي تمثل وقفة تشبه الفرقعة التي

(١) د/ كمال بشر: علم اللغة العام «الأصوات العربية» ص ١٠٩ .

(٢) السابق ص ١٤٤ .

(٣) هذه الوظيفة لا تختص بها القافية وحدها، فهناك تقنيات أخرى تسهم معها في القيام بهذه الوظيفة مثل: التصريع والتقسيم والتكرار وما تحمله المفردات من قيم صوتية ودلالية، وكذلك الأصوات.

تنبه السامع، وتشده إلى مواصلة السماع بما تحدثه من إمتاع.

وتقوم القافيــة بوظيفتهـا الإيقاعيـة ولكـن بشـكل واسـع، وذلـك عندمـا تتردد في القصيدة أكثر من قافيـة (حرف روي)، وهذا يـبرز في القصائد الأربعة متنوعـة القافية، وهي «نشـيد التـاج» (١ / ٢٦١) و«نشـيد المعلمين» (١/ ٢٦٨) و«ليلة وليلى» ٢ / ٤٢٥) و«الوطن» (٢ / ٥٠٤) .

فالقصيدة الأولى «نشـيد التاج» تعتمد على نوعين من المقاطع، النوع الأول يتكون من ثلاثة مقـاطع، كل منهـا يتكون من سـتة أبيات ويعتمد علـى قافية «النون»، وكل مقطع منهـا يليه مقطع مـن النوع الثاني الـذي يتكون بدوره من ثلاثـة مقاطع، في كل مقطـع منهـا يتعدد حرف الـروى، ففي المقطع الأول تتـوالى الحروف «اللام المفتوحـة، واللام الساكنة، والنون» والمقطع الثاني « اللام الساكنة، والتاء المتبوعة بالهاء، والنون» والمقطع الثـالث «الميم، والكـاف، والنون»، فالنون قاسـم مشـترك بين المقـاطع الثلاثة، وهذا يعني أنها حرف الروي الأساسي في القصيدة .

هـذا التنوع في القافيـة يســهم مع التنـوع في الوزن[1] في تنويع إيقاعـات القصيدة، ليناسب ذلك طريقـة الإنشاد الذي هو غاية من غاياتهـا؛ فيبدأ الإيقاع بطيئًا نوعًا ما ؛ لاعتمــاده على بحر الكـامل المجـزوء ودخول بعض الزحافـات الـتي تســهم في الحد من سـرعة الإيقـاع، ويـأتي الروي صوت «النـون» الذي يتوقع منـه أن يشــكل في إيقاع النهاية نوعًا من الموسـيقى الجهيرة القوية، لأنه «صوت أسناني لثوي أنفي مجهور، ينتج من اعتمـاد طرف اللسـان علـى أصول الأسـنان العليـا مع اللثـة، ويخفض الحنك اللين، فيتمكن الهـواء الخــارج مـن الرئتين مـن المـرور عـن طريق الأنـف، ويتذبـذب الوتران الصوتيان حال النطق بـه»[2] ، كما أن صوت «النون» سُبق بحركة طويلة «الألف» ،

(١) سبق وصفه عند الحديث عن خروج الجارم على العروض الخليلي .

(٢) د/ كمال بشر: علم اللغة العام «الأصوات العربية» ص ١٣٠ .

وهـذا من شأنه أن يرفع درجـة الإيقاع ويقويه في منطقـة القافية (النهاية)، ولكن تخرج النغمـة مسـتطيلةً تشغل مـدًى زمنيًّا واسـعًا بعض الشـيء؛ لأن حروف المد وإن كانت ترفع درجة الإيقاع، فإنها تعمل على الحدِّ مـن سرعته، فإيقاع القافية ـ بصورته تلك ـ يناسـب الإيقاع الوزني الهـادئ الذي بدأ به الجـارم نشيده، فتمثـل القافية بذلك النغمة العاليـة أو الضربة الإيقاعيـة النهائية التي يطلقها العـازف مع البداية الهادئة، وهذا بدوره يتناسـب مع بدايـة الإنشـاد، الذي يُتَوَخَّى فيـه أن يبدأ بطيئًا تتخللـه ضربـات موسيقية عالية ثم تعلو درجته وتزداد سرعته .

يقول الجارم :

بَسَـــــــــمَتْ لِمَقْدَمِـكَ الأَمَـــــانِي وَشَـــــــــدَتْ لِطَلْعَتِــكَ الأَغَـــــانِي

وَنَزَلْــــتَ أحْنَـــــــــــاءَ الْقُلُـــوبِ، فَكُنْـــتَ فِـــي أوْفَـــى مَكَـــــــــان

وهكذا إلى أن تنتهي المقطوعـة ، ومع بداية المقطع الثاني تعلو درجة الإيقاع وتزداد سرعته :

فَـــــــــــــارُوقُ يَـــــــــــا نَجْــــــمَ الْهُــــــدَى دُمْ لِلْعُــــــلا

أدْرَكَـــــــــتَ غايَـــــــــــــــــــاتِ الْمُنَـــــــــى مُتَمَهِّـــــــــلا

الشَّـــــــــــــــــــــــعْبُ يَلْمَــــــحُ نُورَكُــــــمْ مُتَفَـــــــــــائِلا

وقد أسهم في علو درجـة الإيقاع وازدياد سرعته استخدام الشاعر لمشطور الكامل، فقلـة الوحدات يؤدي إلى بروز الإيقـاع وسـرعته، كما أن القافيـة المسـتعملة هي قافية «اللام» ذلـك الصوت الذي يشـبه الحركـات في أهم خاصيـة من خواصهـا، وهي قوة الوضـوح السـمعي؛ لأن الهـواء عند النطـق بـه يخـرج حر الحركــة مثلــه في ذلك مثل الحركـات»[(1)] . وهو مشكل بالفتحـة التي «تنتج من ابتعاد اللسـان عند النطق بها عن

(١) انظر د/ كمال بشر: علم اللغة العام «الأصوات العربية» ص ١٣١، ومثل اللام: الراء النون.

سقف الحنك على قدر الإمكان، ويُفْتَح بها الفكان إلى أقصى درجة، وتسمى بالحركة الأماميـة الواسعة»[1] . وهذا من شأنه أن ينتج نغمة قوية مرتفعة مستطيلة، وترتفع قوة النغمة ويزداد الإيقاع سرعة في البيت الرابع من المقطع :

مَجْدٌ أثِيلْ . دَهْرٌ مُنِيلْ. مَلِكٌ نَبِيلْ

ومما يزيـد من سـرعة الإيقـاع ووضوحه ـ إضافـة إلى مـا سـبق ذكره من اسـتخدام مشــطور الكـامل، وروى «اللام» ـ اسـتخدام القـوافي الداخليـة، واسـتخدام صوت «اللام» السـاكن رويًّـا في نهايـة مقطع مديد (ص ح ح ص) منبـور، وتتابع الوحدات على هذا النحو وانتهاء كل وحدة بصـوت اللام الساكن يمثل ضربات موسيقية متتابعة منتظمة في غاية الوضوح .

وتبلغ سرعة الإيقاع مداها في آخر بيت من المقطع :

زَيْنُ الْحِمَى سَبْطُ الْبَنَانِ[2]

لأن الشـاعر اسـتخدم منهـوك الكـامل، أي: وحدتين تفعيليتين منـه، ولكـن إيقاع «القافية» يميل إلى الهدوء؛ وذلك لاستئناف مقطع جديد على نمط المقطع الأول.

ويسـير الجارم في المقطع الثالث والخـامس على نمط هذا المقطع، ولكن المقطع الرابع يعتمد فيه على قافية الكلام الساكنة، وهذا يؤدي إلى وضوح الإيقاع وقوته ، فيقول:

الْيَوْمُ عِيدٌ بَاسِـــــمٌ عِيدُ الأَمَلْ
تُزْهَى بِهِ مِصْرٌ عَــلَى كُلِّ الدُّوَلْ
مَنْ كَالْمَلِيكِ بِنُبْلِهِ ضُرِبَ الْمَثَلْ؟

ثـم يميل الإيقـاع إلى البطء نوعًـا ما في البيـت الرابع، ويسـتغل الجـارم التقسـيم بين الوحدات التفعيلية، ويستخدم القوافي الداخلية، فيقول:

---

(١) انظر د/ عبد الرحمن أيوب: «أصوات اللغة» ص ١٦٢ .
(٢) سبط البنان: حسن الهيئة سخي كريم.

نَفَحَاتُهُ. وَصِفَاتُهُ . وَهِبَاتُهُ

ويهدأ إيقاع النهاية نتيجة استخدام الشاعر لصوت «التاء» رويًّا متبوعًا بـ «هاء الوصل» والخروج الناشئ عن إشباع حركة هاء الوصل(١) . وصوت التاء ـ على الرغم من كونه صوتًا انفجاريًّا ـ مسبوق بحركة طويلة ومتبوع بصوت الهاء الضعيف المهموس ، وهذا من شأنه أن يقلل من درجة الإيقاع. وهذا الإيقاع الهادئ يسهم في إنتاج الدلالة، فيكشف عن كثرة نفحات الممدوح وهباته، وكرم صفاته .

وينهي الشاعر المقطع بقافية النون ليعود مرة أخرى إلى نمط المقطع الأول، ثم يختم بمقطع، الأبيات الثلاثة الأولى منه تعتمد على قافية «الميم»، وصوت «الميم» صوت شفوي أنفي مجهور، وهو مكسور، وهذا يجعل إيقاع النهاية قويًّا بارزًا، وذلك يتناسب مع دعاء الشاعر لممدوحه ، ويدل على قوة هذا الممدوح في ملكه الذي «به يَحْتَمِي» وفي أصله الذي «إليه يَنْتِمِي» ، وفي أهميته لمصر « في المعظَّم» . وينتقل بعد ذلك إلى قافية «الكاف» الساكنة والتقسيم بين الوحدات والقوافي الداخلية :

عَاشَ الْمَلِكْ ، عَاشَ الْمَلِكْ، عَاشَ الْمَلِكْ

ويختم قصيدته بما يختم به كل مقطع متنوع القافية في القصيدة بإيقاع يميل إلى الهدوء:

بِالْقَلْبِ يُحْمَدُ وَاللِّسَانِ

وهكذا يستغل الجارم تنويعات الوزن والقافية في القصائد الثلاثة الباقية، في التنغيم الموسيقى وإنتاج دلالة معينة .

القافية ـ إذن ـ تسهم في بناء النص الشعري عند الجارم، وتحقيق انسجام واضح بين

---

(٢) انظر/ شعبان صلاح : «موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع» (الطبعة الثانية، ١٤٠٩هـ ـ ١٩٨٩م) ص٢٦٢.

أجزائـه ، هذا إلى جانب وظيفتها الأساسية: الإيقاعيـة النغمية، وهذا الإسهام يكون في صورتين :

الأولى: بناء القصيدة على قافيـة واحدة، وهذا يمثل الجل الأعظم من قصائد الديوان ومقطوعاته ؛ حيث جاءت تسـع وعشرون ومائة قصيدة ومقطوعة من مجموع قصائده ومقطوعاته الثلاث والثلاثين والمائة موحدة القافية، وهي تمثل نسبة شيوع ٩٧٪ .

الثانيـة: بنـاء القصيدة علـى عدة قواف، تتتـابع في نهايـات الأبيـات، وقد تختفي ثم تعاود الظهور مـرة أخرى، ويمثل هذا النوع القصـائد الأربعـة التي سـبق ذكرها بنسـبة شيوع ٣٪ ، وهي نسبة ضئيلة .

والآن نلج الباب إلى إمكانيـة إيقاعيـة أخرى لها دورها في الإسـراع بالإيقاع، وهي التصريع .

٣ـ التصريع:

التصريـع في مطالع القصـائد ـ وربمـا في أثناء القصيـدة ـ اعتاده كثـير من الشـعراء ، «وذلك ممـا استحسـنوه حتـى أن أكثر الشـعر صرع البيت الأول منـه »[١] ؛ ويرجع ذلك إلى ارتباط التصريع بالتقفية التي هي من محددات شعرية النص في مقابل النثر؛ وفي هذا يقول قدامة بـن جعفر: «وإنما يذهب الشعراء المطبعون المجيدون إلى ذلك؛ لأن بنية الشعر إنما هو التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر»[٢] ، وترجع كثرته في المطلع إلى أن المطلع هو محل التأنق وإظهـار جودة الذهن، وشـدة الفصاحـة، وإعلان عن موسـيقى القافية التي

(١) أبو عبـد الله جمال الديـن محمد بن أحمد الأندلسـي: المعيـار في نقد الأشـعار، تحقيـق: الدكتور عبد ا لله محمد سليمان هنداوى (مطبعة الأمانة، مصر، الطبعة الأولى، ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٧م) ص ١٧٠ .

(٢) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص ٦٠.

ستبنى عليها القصيدة كلها، كما أنه ينبه السامع ويمتعه، وفيه دلالة على كثرة مادة الشعر اللغوية، وحسن تصرفه في الكلام[1] .

وقد نبعث موسيقى الشعر عند الجارم ـ إضافة إلى موسيقى الوزن والقافية ـ من ظواهر صوتية منها : التصريع الذي استهل به الجارم جُلَّ قصائده ومقطوعاته، فجاءت سبع ومائة منها مصرعة، تمثل نسبة ٨٠,٥٪ من عدد قصائد الديوان ومقطوعاته، وهذا يدل على احتفال الجارم بموسيقى المطلع من ناحية، واحتفاله بالتصريع من ناحية أخرى، ومن القصائد التي جاءت مصرعة المطلع قصيدته «شروق كوكب»، حيث قال:

لله يَـوْمٌ جَـرَى بـالْيُمْنِ طَـائِرُه   وَرُدِّدَتْ فِي فَـمِ الدُّنْيَـا بَشَـائِرُه[2]

والتصريع في هذا المطلع تصريع جزئي؛ حيث غيرت العروض لكي توافق الضرب في القافية، وهي توافقه ـ أصلاً ـ في الوزن ؛ لأنه التزم العروض المخبونة «فعلن» والضرب المخبون مثلها في كل القصيدة ، والتماثل بين العروض والضرب في الوزن من شأنه أن يحدث توازنًا يؤدي إلى بروز الإيقاع وتوكيد المعنى، فشطر البيت الثاني يؤكد المعنى في الشطر الأول؛ إذ طيران الطائر (طائره) كناية عن البشارة (بشائره).

ومن ذلك ـ أيضًا ـ قصيدة «صدى أنات حائرة» التي يستهلها الجارم بقوله:

رَحْمَتَـا لِلْجَرِيـحِ مِـنْ أَنَّاتِـهْ   وَلِسَـمْعِ الْوِسَـادِ مِنْ آهَاتِـهْ
غَرَبَـتْ شَمْسُـهُ فَقَـامَ يُنَـاجِي   ...   .[3]

(١) انظر: د/ أمين السيد: في علم القافية ص ٤٣ ، ٤٤ .

(٢) الديوان ١ / ٢٢٠ . واليمن: البركة والخير. طائره: فأله.

(٣) السابق ١/ ٢٢٧ .

والتماثل الصوتي الناتج عن التصريع يقرع الأذن للوهلة الأولى، وتتضح من خلاله مدى المعاناة التي يعانيها الجريح (المحب)، تبدأ معاناته بأنات مكبوتة لا يصبر عليها حتى تنقلب آهات متفجرة؛ ولذلك جاء التصريع تعبيرًا عن الإيقاع الذي تحول إلى فرقعات في نهاية البيت .

ويأتي التصريع ـ عند الجارم ـ في ثنايا القصيدة، ولكن بصورة نادرة، ومن ذلك ما جاء في قصيدته «دمعة على صديق» في البيت الواحد والعشرين:

يَطْفُو نَشِيجُ الْيَأْسِ مِنْ لَهَوَاتِه وَتَئِزُّ نَارُ الشَّوْقِ فِي لَبَّاتِه[1]

وفي البيت الثامن والثلاثين:

مَاذَا أصَابَ اللَّيْثُ عَنْ غَدَوَاتِه صُبْحًا ، وَمَاذَا نَالَ مِنْ رَوْحَاتِه؟[2]

ومن ذلك ـ أيضًا ـ قصيدته «قبر حفنى» ، فقد صرع البيت الثاني والأربعين:

يَا قَبْرَ حِفْنِي أجِبْنِي وَارْحَمْ بَقِيَّةَ سِنِّي[3]

والبيت الواحد والخمسين :

لَوْ كُنْتَ تَعْرِفُ حفنِي لَقُلْتَ: زدْنِي وَزِدْنِي![4]

والتصريع في هذه الأبيات يؤدي إلى تماثل صوتي يفضي إلى إحداث إيقاع متساوى النغمة في العروض والضرب، وهذا يحدث نوعًا من الإمتاع للسامع .

ويدل حرص الشاعر على التصريع على رغبته في تحقيق نغم واضح في مفتتح قصائده يتواءم مع طبيعة التجربة الشعرية ومدى حاجتها إلى إيقاع واضح ومتميز في هذا المفتتح .

---

(١) الديوان ١/ ١٥٣ . واللبات: جمع لبة وهي المنحر.

(٢) السابق ١٠/ ١٥٤ .

(٣) السابق ٢ / ٣٢٣ .

(٤) السابق ٢/ ٣٢٤ .

فمثلاً في مطلع قصيدة «عبد العزيز جاويش »:

دُمُــوعُ عُيُــونٍ أمْ دِمِـــــاءُ قُلُــوبِ   عَلَـى رَاحـلٍ نَــائِى الْمَـزَارِ قَرِيـبِ؟[(١)]

يكشـف الجارم عن حزن عميق لفقده صديقـه الراحل، وقد أسهم التصريع بنصيب موفور في إبـراز هذا الحزن، حيث إن الإيقـاع البارز الناشــئ عن التصريع الذي يعتمد على التماثل في الوزن وفي القافية البـاء، وهو حرف مجهور يرفع درجة الإيقاع ـ عبارة عن صرخــات مكلوم يطلقهـا معـبرة عـن مدى فجيعتــه التي يؤكدهــا حبـه الجـارف لصديقـه، وهو مـا تشـف عنـه منطقتنـا العروض (قلوب) والضرب (قريـب)، فصديقه قريب من قلبه على رغم بعده في المكان.

وحينما يقول الجارم في مطلع قصيدته «تهنئة المليك بالعيد» :

أسَــــمِعْتَ شَـــــدْوَ الطَّــائِرِ الْغَرِيـدِ   هَزِجًـــا يُنَـــاغِى فَجْـرَ يَـوْمِ الْعِيـدِ[(٢)]

يحاول أن يعبر عـن طريق التصريع عن حالــة البشـر والفرح الـتي تغمره لاستقبال العيـد، فاستغل مـا في التصريع من إيقـاع واضح في التعبـير عن ذلـك، كما أن منطقـة العروض والضرب يؤكد كل منهمـا الآخر؛ حيث يتوافـق الغناء «الغريد» مع «العيد» الذي يبث الفرح ويبعث السـرور، وفي اختيار «الطائر» دلالة على الانطلاق، وهذا ما يحدث في «العيد»، فهو يبعث على الانطلاق والمرح، وبخاصة الأطفال .

هـذا فيما يختـص بالموسـيقى الخارجيـة ودورهـا الإيقـاعي والدلالي والجمـالي أيضًا، والآن نلج الباب لنتعرف طبيعة الموسيقى الداخلية وعناصرها المختلفة ودورها.

---

(١) السابق ٢/ ٤٤٨ . ونائي المزار: بعيد مكان الزيارة.

(٢) السابق ٢/ ٤٤٣ .

ثانيًا: الموسيقى الداخلية:

لا تقل أهميــة الموسيقى الداخليــة في بنـاء القصيدة عند الجـارم خطـرًا عن أهميـة الموسيقى الخارجية، حتى إنه ليمكن القول: إن مقدرة الشاعر الفنية تبدو أكثر ما تبدو في التزامه بقواعد موسيقى الحشو (الموسيقى الداخلية) .

ويمكن دراســة أبرز ظواهر الموسيقى الداخليـة في شـعر الجـارم في الوسـائل الآتية: استغلال القيم الصوتية والإيقاعية للأصوات اللغوية، وحسن التقسيم، والبنى التكرارية.

١ـ القيم النغمية الإيقاعية للصوت اللغوي:

يتصرف الشــاعر في تنغيـم جملتـه الشـعرية ، ويختـار ضمن قوالـب التنغيم المتعددة القـالب الملائم لتجربته، ليعـبر عما في داخل النفس مـن : حزن أو فرح أو استفسار أو تعجب ، معتمدًا في ذلك على بنيات إيقاعية متنوعة .

والصوت اللغوى أحد الوسائل التنغيمية المهمة التي تعتمد «على تشابه الحروف بين الكلمـات في داخـل البيت الواحد[١] وفي داخـل القصيدة كلهـا، ويســـمى هذا اللون «الـترصيع أو التجنيس الداخلي، وهو يشـكل وسيلة مشـابهة للقافية، وهو مثلها يعلب على الاحتمالات اللغوية، ليستخلص تجانسًا صوتيًّا»[٢] ، أضف إلى هذا، اعتماده على إمكانات الصوت النابعة من خصائصه الذاتية.

وقـد اسـتغل الجارم الصوت اللغوى اسـتغلالاً جيدًا في إنتـاج إيقـاع يعـبر عن تجربته الشعورية وتحولاتها، فيقول في قصيدته «الأعمى»:

---

(١) جون كوين: بناء لغة الشعر ص ١٠٥ .

(٢) السابق، الصفحة نفسها .

مَنْ مُجِيرِي مِنْ حَالِكَاتِ اللَّيَالِي؟ نُوَبَ الدَّهْرِ مَا لَكُنَّ وَمَا لِي!
قَدْ طَوَانِي الظَّلامُ حَتَّى كَأَنِّي فِي دَيَاجِي الْوُجُودِ طَيْفُ خَيَالِ
كُلُّ لَيْلٍ لَهُ زَوَالٌ وَلَيْلِي دَقَّ أطْنَابَهُ لِغَيْرِ زَوَالِ
كُلُّ لَيْلٍ لَهُ نُجُومٌ، وَلَكِنْ أَيْنَ أمْثَالُهُنَّ مِنْ أمْثَالِي؟
تَثِبُ الشَّمسُ فِي السَّمَاءِ وَشَمْسِي عُقِلَتْ دُونَهَا بِأَلْفِ عِقَالِ
لاَ أرَى حِينَمَا أرَى غَيْرَ حَظِّي حَالِكَ اللَّوْنِ عَابسَ الآمَالِ[1]

تعبر الأبيات عن حالة من الضجر والثورة والغليان والإحساس بالبطء والثقل، ومن ثم جاء الإيقاع بطيئًا صاخبًا في آن واحد، وقد تعاضدت جوانب متعددة على إنتاج هذا الإيقاع، كان للصوت اللغوي الحظ الموفور في ذلك، فبرزت الأصوات المجهورة وتفوقت على الأصوات المهموسة، وهذا من شأنه أن يرفع الإيقاع، ليناسب حالة الضجر التى تمور في نفس الأعمى؛ لأن التماثل الصوتي للأصوات المجهورة والمهموسة مع بعضها البعض يشكل بعدًا إيقاعيًّا على مستوى النص، وهذا الإيقاع بدوره يتناسب في كثير من الأحوال مع الحالات الشعورية والنفسية بل والدلالية[2] .

كما يتكرر صوت اللام بصورة لافتة، إضافة إلى أنه يمثل حرف الروي الذي تعتمد عليه القصيدة كلها، وصوت اللام يشبه الحركات في خاصية الوضوح السمعي، وهو مشكول بالكسر في منطقة القافية، وكل هذا شأنه أن يرفع درجة الإيقاع، فيعبر عن حالة من الغليان المكبوت يعاني منها الأعمى .

وتبرز كذلك في وضوح حروف المدِّ ؛ حتى لا يكاد يخلو بيت من حرف مدٍّ أو أكثر، وكثرة حروف المد تَحُدُّ من سرعة الإيقاع، وفي ذات الوقت ترفع درجته الإسماعية؛ فهي تؤدي دورًا مهمًّا في إثراء موسيقى الشعر وتنويعها .

---

(١) الديوان ١/ ٥٥ . ودياجي الوجود: غياهب ظلماته وحالك سواده. والأطناب: الأوتاد، الواحد: طُنُب. ودق الأطناب: كناية عن الإقامة وعدم الرحيل، عابس الآمال، أي مظلمها.

(٢) انظر: د / مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص ص ٢٧ ، ٢٨ .

وقد فطن ابن جني إلى حقيقة هذه الأصوات بأنواعها الطويلة والقصيرة ووعى دورها في تشكيل موسيقى الشعر، فيقول واصفًا هذه الحروف وخصائصها: «فإن اتسع مخرج الحرف حتى لا يقتطع الصوت عن امتداده واستطالته استمر الصوت ممتدًّا حتى ينفد.. فيفضى حسيرًا إلى مخرج الهمزة، فينقطع بالضرورة عندها، إذ لم يجد منقطعًا فيما فوقها، والحروف التي اتسعت مخارجها ثلاثة: الألف ثم الياء ثم الواو»(١)، ويكشف عن وعيه بدورها الموسيقى عندما يقاىن بين جهاز النطق عند الإنسان والناى، فيقول: « وقد شبه بعضهم الحلق والفم بالناى، فإن الصوت يخرج فيه مستطيلاً أملس ساذجًا، كما يجرى الصوت في الألف غفلاً بغير صنعة، فإذا وضع الزامر أنامله على خروق الناي المنسوقة وراوح بين أنامله، اختلفت الأصوات وسمع لكل خرق منها صوت لا يشبه صاحبه، فكذلك إذا قطع الصوت في الحلق والفم باعتماد على جهات مختلفة ، كان سبب استماعنا هذه الأصوات المختلفة»(٢) .

يبين النص الفروق الأساسية بين الأصوات الصامتة وحروف المد، والاقتصار على الألف في النص لا يعني الحصر، أو أن الياء والواو لا ينطبق عليهما ما ينطبق على الألف من حيث اتساع مجرى النطق وسريان «الصوت غفلاً بغير صنعة»؛ إنما هذا الاقتصار من باب التمثيل والتوضيح، واختار ابن جني الألف بالذات؛ لأن ظاهرة حرية مرور الهواء وانطلاقه من خلال الفم، إنما تتحقق بصورة أوضح في نطق الألف.

وبذلك تجتمع لحروف المد (بوصفها حركات) سمتان: الجهر والامتداد (الاستطالة)، وهذا يجعل النص الذي تكثر فيه هذه الحروف ذا إيقاع بارز واضح في السمع، وفي ذات الوقت بطيء، وهذا ما حدث في النص الذي بين أيدينا؛ إذ توالت حروف المد «مجيرى، حالكات، الليالي، ما لكن، ما لي ـ ....» وهذا يكشف عن حالة الضجر

(١) سر صناعة الإعراب، تحقيق: مصطفى السقا وآخرين (مكتبة البابي الحلبي، الطبعة الأولى، ١٩٥٤م) ١/ ٧،٨.
(٢) السابق ١ / ٨ .

المكبوت، ويوحي بـالبطء والثقل، وقد استغل الجارم ذلك كثـيرًا في شعره، وخاصة في الشعر الذي يعبر عن تجربة شعورية حزينة، فحين يعبر عن حزنه لفقد محمد أمين لطفى ـ مثلاً ـ يقول:

فَقَدْنَـــاهُ، حَتَّى قَـدْ فَقَدْنَـــا وُجُودَنَـــا فَهَـــلْ بَقَيْـــتْ إلاَّ جُفُـــونٌ وَأدْمُـــعُ؟

فَقَدْنَـــــاهُ، فِقْـدَانَ الأَلِيــفِ أَلِيفَـــــــهُ يَصِيحُ بـــهِ فِي كُـلِّ رَوْضٍ وَيسْـــجَعُ[1]

فنلاحظ كثرة حروف المد في البيتـين، وخاصة في الشـطر الأول منهما، وهذا يجعل الإيقاع بطيئًـا ، كمـا تكثر الحـروف المهموسـة التي «تتوافـق مع الصوت المنخفض في النص الأدبي»[2] ، وهذا يميـل بالإيقاع إلى الخفوت، والإيقاع البطيء الخافت يتناسب مع حالة الحزن والشعور بثقل الفقد، وتبقى حروف المد الجهيرة في هذا الإيقاع البطيء الهادئ زفرات يطلقها الشاعر أو آهات تنطلق فيما يشبه نغمات منتظمة.

٢ـ التقسيم والموازنة:

ممـا يرفع من درجـة موسـيقية الإيقـاع، ويغنيـه ، ويجعلـه أوقع أثرًا، وأشــد تأثيرًا: التقسيم والموازنـة ، وهما نوعان من المماثلـة تنتج من تطابق الوحدات الكلامية وزنيًّا، والتقسـيم يكون أفقيًّـا ، أي بين شـطرى البيت الواحد، وأمـا الموازنة فهـي رأسية، أي تحصل بين بيتين فأكثر، ويمكن تسميتها بـ «التقسيم العمودي» .

وظاهرة التقسيم والموازنة ظاهرة إيقاعيـة تستوقف دراسي شعر الجارم، وهي تظهر في قصائد وتغيب في أخرى، وتتخلل القصيدة حينًا، وتظهر في الاستهلال حينًا آخر.

وتظهر الموازنة (التقسيم العمودي) في بعض النماذج، ومن ذلك في شعر الجارم:

---

(١) الديوان ٢ / ٤٣٣، ٤٣٤ .

(٢) مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص ص ٣٠ .

وَمِنَ السُّيُوفِ إرَادَةٌ مَصْقُولَةٌ   طُبِعَتْ لِيَوْمِ كَرِيهَةٍ وَنِزَالِ
وَمِنَ السَّوَابغِ حِكْمَةٌ سَعْدِيَّةٌ   تُزْرى بوَقْعِ أسِنَّةٍ وَنِبَالِ[(١)]

وقد عمد الشاعر إلى هذا البناء ليكشف عن قوة بطله وصلابته، والإيقاع السريع الناشئ عن التقسيم والموازنة يوحى بالفخر والزهو والتعالي .

ومنه ـ أيضًا ـ قوله:

وَاهًا لِكَفٍّ لَصِقَتْ بالثَّرَى   وَائْتَدَمَتْ بالْبُؤْسِ مِنْ عَفْرِهِ
مَاذَا عَلَى الإحْسَانِ لَوْ رَدَّهَا   نَدِيَّةَ الأَطْرَافِ مِنْ بِرِّهِ؟
مَاذَا عَلَى الإحْسَانِ لَوْ ردَّهَا   رَطِيبَةَ الألْسُنِ مِنْ شُكْرِهِ؟[(٢)]

وبناء الأبيات على هذا النحو يكشف عن تعجب الشاعر من هؤلاء المتخاذلين عن مساعدة الفقراء والمحتاجين، والإيقاع السريع المرتفع النبرة الناشئ عن هذا البناء يتناسب مع رغبته في أن يهب أهل الإحسان إلى مساعدة «الشريد» ورفع العناء عنه، بل يتناسب مع حالة الضجر والغيظ التي تشع بها الأبيات ويبرزها الاستفهام ـ من أولئك المتقاعسين عن مد يد العون إلى «الشريد» .

وغالبًا ما تقع الموازنة في صدر الأبيات، فتأتي في مستهل القصائد، ومن ذلك قول الجارم في استهلاله لقصيدة «رثاء شوقي» :

هَلْ نَعَيْتُمْ لِلْبُحْتُرِيِّ بَيَانَهْ!   أوْ بَكَيْتُمْ لِمَعْبَدٍ ألْحَانَهْ!
أوْ رأيْتُمْ رَوْضَ الْقَرِيضِ هَشِيمًا   بَعْدَ مَا قَصَفَ الرَّدَى رَيْحَانَهْ!

---

(١) الديوان ١ / ٣٥ . والسوابغ: الدروع، المفرد: سابغة.

(٢) السابق ٢ / ٣١٦ . وائتدمت: أساغ الخبز بالإدام. العفر: التراب.

فُزِّعَتْ طَيْرُهُ، فَحَوَّمْنَ يَبْكِينَ ذُبُولَ الْخَمِيلَةِ الْفَيْنَانَةْ
كُنَّ فِي ظِلِّهَا يَغَنِّينَ للشَّرْقِ وَيُنْهِضْنَ للعُلا شُبَّانَهْ
كُنَّ فِى ظِلِّهَا يُحَيِّينَ مَجْدًا صاعِدًا ، ضَلَّتِ النُّجُومُ مَكَانَهْ
كُنَّ فِى ظِلِّهَا يُنَاغِينَ آمَالاً وَيَبْعَثْنَ هِمَّةً وَهْنَانَهْ(١)

فالأبيات مبنية على «التقسيم العمودي» ؛ حيث توازن الصدر في البيت الأول والثاني، وجاءت الأبيات الثلاثة الأخيرة على منوال واحد في أولها؛ إذ كررت عبارة واحدة، بعد ذلك وقع التوازن بين الأفعال المضارعة المسندة إلى نون النسوة بعد عبارة الصدر المتكررة .

والأبيات تكشف من خلال هذا التوازن عن فداحة مصاب الشاعر في أحمد شوقي؛ لذلك يبدو في حالة من الذهول : « هل نعيتم؟» .. أو رأيتم؟ . كما تكشف عن الخسارة الفادحة ، يظهر ذلك من خلال تكرار العبارة «كن في ظلها» التي وطَّن الشاعر عليها نفسه وألح في إبرازها؛ فقد كان في ظل (الخميلة) الغناء والحياة والمناغاة، فانتهى كل ذلك لما قَضَى (شوقي) .

ويأتي «التقسيم العمودي» في ثنايا القصيدة، فمثلاً يقول في القصيدة السابقة:

يَحْرُسُ الْفَنَّ فِي ظِلالِ نَوَاحِيهِ وَيَرْمِي عَنْ دَوْحِهِ غِرْبَانَهْ
يَعْشَقُ النِّيلَ وَالْخَمَائِلُ تَهْتَزُّ بشَطَّيْهِ خُضْرَةً وَلَدَانَهْ
يَعْشَقُ النِّيلَ وَالْجَزِيرةَ تَغْرِيهِ وَقَدْ لَفَّ حَوْلَهَا أرْدَانَهْ
يَعْشَقُ الْجِسْرَ والسَّفَائِنُ تَهْفُو حَوْلَهُ كَالْحَمَائِمِ الظَّمْآنَهْ(٢)

---

(١) الديوان ٢ / ٢٩٢ . ونعيتم: الإخبار بالموت. البحتري: شاعر عباسي اشتهر بالرقة والانسجام وجمال التصوير. معبد: مغن مشهور بجمال الصوت وحسن التوقيع، عاش في أوائل الدولة الأموية.

(٢) السابق ٢ / ٢٩٥ . واللدانة: اللين. الأردان: جمع: الردن، أي الكم، والمقصود الذراع.

أما «التقسيم الأفقى» فتختلف أنماطه في شعر الجارم، فتارة يأتي التقسيم عن طريق تماثل البنية النحوية في كلا الشطرين، وتارة أخرى ينتج عن عبارات منتظمة كميًّا وبنيويًّا تتردد في البيت الشعري، فمثلاً مطلع قصيدة «الشريد» يعتمد فيه الشاعر على «التقسيم الأفقي» ، فيقول:

أَطَلَّـــــتْ الآلاَمُ مِـــــنْ جُحْـــــرِهِ وَلُفَّـتِ الأَسْـــــــقَامُ فِـي طِمْـرِهِ
بُرْدَتُـــــــــهُ اللَّيْـــلُ، عَلَـى بَـرْدِهِ وَكِنُّـــــــهُ الْقَيْـظُ، عَلَـى حَـرِّهِ[1]

فهنا نمط من أنماط التقسيم يعتمد على تماثل البنية النحوية، ففي البيت الأول يتكون كل شطر من : فعل ماض وتاء التأنيث وفاعل وحرف جر واسم مجرور وضمير «الهاء» مضاف إليه، وجاءت واو العطف قبل الفعل «لف» تعويضًا في مقابل همزة الزيادة في الفعل «أطل» ، فشطرا البيت متماثلان بناء، وهذا التماثل في البناء يُنْتِجُ تماثلاً صوتيًّا. وفي البيت الثاني كل شطر يتكون من عبارتين على النحو الآتي: مبتدأوضمير «الهاء» مضاف إليه وخبر، فحرف جر واسم مجرور وضمير «الهاء» مضاف إليه ، والعبارة الأولى تقابل مثيلتها في الشطر الثاني، والعبارة الثانية تقابل مثيلتها أيضًا، وجاءت الواو سابقة على «كنه» تعويضًا .

ويوحى الإيقاع الناتج عن التماثل الصوتى الذي أحدثه التقسيم بحالة الركود التي يعانيها الشريد، تلك الحالة التي يمكن وصفها بالتسطيح، فحاله البائسة لا تتبدل ولا تتغير، إنما هي حال الألم والسقم والأحزان .

ومن ألوان التقسيم أن يعتمد الشاعر على القوافي الداخلية بالإضافة إلى التساوي الكمي والتشابه البنيوي، كما في قول الشاعر:

مِنْ كُـلِّ مُكْتَهِـلٍ، بِـالْبُردِ مُشْـــتَمِلٍ لِلْقَـوْلِ مُرْتَجِـلٍ ، لِلْهُجْـرِ مُجْتَنِـبِ[2]

(١) الديوان ٢ / ٣١٤ .

(٢) السابق ٢ / ٣٣٠ . والمكتهل: من علاه الشيب. الهجر: فاحش القول وذميمه.

يتوزع البيت على أربع وحدات كلامية: من كل مكتهل / بالبرد مشتمل/ للقول مرتجل/ للهجر مجتنب، تنتهي ثلاث منها بحرف اللام المنون بالكسر، وهذا يبرز الإيقاع في البيت .

٣ـ البنى التكرارية:

الشعر بنية تعتمد ـ أساسًا ـ على وحدات نغمية تتكرر داخل البيت الشعري، وبتكرار الأبيات تتكون القصيدة ، فالتكرار ـ على هذا ـ هو البنية الأساسية المكونة لإيقاع أية قصيدة شعرية .

والتكرار الْمَعْنِيُّ ـ هنا ـ هو تكرار البنى، سواء أكانت البنية المتكررة مفردة أو تركيبًا، والتكرار ذو وظيفة إيقاعية بنائية مهمة، إذ «من شأنه أن يخلق قدرًا كبيرًا من الانسجام والتآلف بين عناصر النص ومكوناته، ويسمح بالاستمرار في بنائه، الأمر الذي يجعل من النص وحدة منسجمة ومتسقة»[(١)] .

ولا تقتصر وظيفة التكرار على إحداث الأثر الصوتي (الإيقاع) ، بل هو يسهم في تدعيم الدلالة وإبرازها في القصيدة، فهو «من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي في القصيدة دورًا تعبيريًّا واضحًا، فتكرار لفظة ما أو عبارة ما، يوحي بشكل أوَّلِي بسيطرة هذا العنصر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره، أو لا شعوره، ومن ثم لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى»[(٢)] .

ويعد التكرار من العناصر البارزة في البنية الشعرية لدى الجارم، فتتعدد العناصر

(١) د. شكري عبد المجيد أحمد الطوانسي: مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة ـ دراسة في بلاغة النص (رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ١٩٩٥م) ص ١٠٧ .

(٢) د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٦٥ .

المتكررة (مفردة ، عبارة، جملة ، ..) ، وتختلف أنماطه، فقد يلزم العنصر المتكرر مكانًا محددًا في البنية الشعرية، كما في تكرار «اللازمة» و«رد الأعجاز على الصدور» وقد تتحرك العناصر بحرية كما في تكرار «التردد» .. وغير ذلك، الذي قد تقصر فيه المسافة وقد تبعد بين الواحدات المتكررة .

فتكرار ما يسمى بـ «اللازمة» هو عبارة عن مفردة أو تركيب تتصدر النص وبصفة خاصة القسم الأول منه، ثم تتردد بعد ذلك في صدارة كل قسم من أقسامه، أو بعضها ثم تختفى، وقد تتبدل اللازمة بلازمة أخرى أثناء القصيدة .

ومن اللازمات التي بدأ بها الجارم قصيدته، واستمرت في كل أقسامها، تركيب «أرشيد» المكون من أداة النداء «الهمزة» والمنادى «رشيد» في قصيدته «مصيف رشيد» ومطلعها :

أرَشِيدُ لا جُرْحٌ وَلاَ إيلامُ   عَادَ الزَّمَانُ وَصَحَّتِ الأَحْلامُ!(١)

ترددت اللازمة فتعددت ضروب المعنى ، ما بين وصف لرشيد وجمالها، وحديث عن ذكريات صباه ونشأته فيها ، وعن مجدها القديم والحديث، وعما أَلَمَّ بها من حادثات تجلدت لها، والنص الشعري ـ بذلك ـ يمثل ـ إن صحت التسمية ـ بنية دائرية أو دوائرية ؛ إذ تتمركز المعاني والصور حول نقطة واحدة، ومثل هذه اللازمات تعمل على ترابط النص إيقاعيًّا ودلاليًّا وبنائيًّا من جهة، وتناميه من جهة أخرى.

ومن اللازمات التى بدأ بها الجارم قصيدته ، ولم تستمر نهاية القصيدة المفردة «بغداد» حيث يقول في مطلع القصيدة :

بَغْدَادُ ، يَا بَلَدَ الرَّشِيدِ!   وَمَنَارَةَ الْمَجْدِ التَّلِيدِ!(٢)

حيث ترددت مرة بعد هذه المرة، وتعددت في كلتيهما ضروب المعنى، ففي المرة

(١) الديوان ٢ / ٣٠٧ .

(٢) السابق ١/ ١٧٢ .

الأولى وصف لبغداد الساحرة، ثم في الثانية حديث عن تاريخها، ويمكن القول ـ بالرغم من تعدد الأقسام بعد اللازمة الثانية ـ : إن الفكرة فيها ـ جميعًا ـ تكاد تكون واحدة، وهي الحديث عن تاريخ بغداد القديم والحديث، هذا، ما عدا القسم الأخير الذي يتحدث فيه عن الروابط القوية بين العرب، والرحلة التي كابدها إلى «بغداد»، ومدحه للغازى ملك العراق.

ومن ذلك ـ أيضًا ـ التركيب الإضافي «سنا الشرق» ، حيث يقول الجارم في مطلع قصيدته «الجامعة العربية » :

سَنَا الشَّرْقِ ، مِنْ أيِّ الفَرَادِيسِ تَنْبُعُ؟ وَمِنْ أيِّ آفَاقِ النُّبُوةِ تَلْمَعُ؟(١)

فتكرر التركيب في القسم التالى لهذا القسم ، ويلاحظ قارئ القصيدة الارتباط بين هذين القسمين دلاليًّا ، فالفكرة فيهما متقاربة، على عكس الأقسام الأخرى، فكل قسم منها يشتمل على فكرة معينة .

وقد تظهر اللازمة ثم تغيب، ولا تظهر في القسم التالي للقسم الأول مباشرة، ومن ذلك جملة «ياقبر حفني أجبني» التي افتتح بها الجارم القصيدة فقال:

يَا قَبْرَ حِفْني أجِبْني مَاذَا صَنَعْتَ بِحِفْني(٢)

لا تظهر اللازمة بعد ذلك إلا في القسم الخامس:

يَا قَبْرَ حِفْنِي أجِبْنى وَارْحَمْ بَقِيَّةَ سِنِّى(٣)

ويستعمل الجارم ـ أحيانًا ـ لازمتين ، يبدأ بالأولى ويكررها، ثم تأتى الثانية وتتكرر ـ بعدها ـ هي الأخرى، ففي قصيدته «عيد جلوس الفاروق في السودان» (٢ / ٤٢٨)

---

(١) الديوان ٢ / ٣٤٧ . وسنا: ضوء. الفراديس: جمع فردوس، الجنة. آفاق النبوة: إشارة إلى أن الشرق مهبط الرسالات السماوية.
(٢) السابق ٢/ ٣٢٠ .
(٣) السابق ٢ / ٣٢٣ .

يتكرر التركيب «عيد الجلوس» في القسم الأول والثاني، ثم تأتى المفردة «فاروق» في القسم الثالث وتتردد في الرابع والسابع.

وبعض اللازمات لا تظهر في افتتاحية القصيدة، ولكنها تظهر بعد الدخول إلى عالمها، ثم تتردد بعد ذلك، ومن نماذج هذا النمط ما ورد في قصيدته «تحية دار الإذاعة» حيث جاءت اللازمة «دار الإذاعة» تتصدر القسم الثالث:

دَارَ الإذَاعَـــةِ، أنـتِ بنـتُ ثلاثـــةٍ   مَـرَّتْ كَوَمْـضِ الْبَـارقِ اللَّمَّـاحِ[1]

ثم ترددت في القسم الرابع:

دَارَ الإذَاعَـــةِ، أنتِ أمْـرحُ أيْكَـــةٍ   صَدَحَتْ فَكَـانتْ أيْكَـةَ الأَفْـرَاحِ[2]

وترديد اللازمات يدل على إلحاح اللازمة على ذهن الشاعر، خاصة وأنها غالبًا ما تكون عنوان قصيدة، وبذلك تكون عمدة القصيدة وأساسها، وإضافة إلى ما تؤديه من وظيفة دلالية، فإن لها وظيفة إيقاعية مهمة ، إذ هي عبارة عن ترددات نغمية متباعدة منتظمة ، وظيفتها جذب القارئ وتنبيه السامع، كما أنها تسهم في التخفيف من رتابة الموسيقى المتكررة .

ومن بين أشكال التكرار نمط يسمى في البلاغة العربية «رد الأعجاز على الصدور»، ويبرز هذا اللون في شعر الجارم في عدة أنماط مختلفة، فتارة يتفق اللفظان المكرران بنية ودلالة (لفظًا ومعنًى) وتارة يختلفان بنية ويتقاربان دلالة، وتارة يتفقان بنية ويختلفان دلالة، وهو ما يعرف في البلاغة بـ «الجناس»، وقد يأتي اللفظ الأول منهما في صدر البيت أو في حشو الشطر الأول أو آخره أو صدر الشطر الثاني .

---

(١) الديوان ١ / ١٩٥ .

(٢) السابق ١ / ١٩٦ .

النمط الأول: أن يتفق اللفظان في بنية «رد الأعجاز على الصدور» بنيويًّا ودلاليًّا ، أي لفظًا ومعنى ، وقد يقع اللفظ الأول من اللفظين في صدر البيت، ومن ذلك:

حَاذرُ «عَلِيُّ» وَلَيْتَ شِعْرَى هَلْ يَرُدُّكَ قَوْلُ : حَاذِرْ؟[1]

فالشاعر يحذر نفسه غب المخاطرة في وصف ليلة زفاف أحد أصدقائه؛ لأنه قد يعجز عن ذلك لشدة حسنها وروعة جمالها، ومع ذلك لم يُجْدِ التحذير ولن يجدى؛ إذ يكشف العجز «حاذر» المسبوق بأسلوبي التمنى والاستفهام عن الشك الذي ينتاب الشاعر من استجابته للتحذير، وهذا يلقي بظلال من الضعف على القول بإفادة التكرار ـ هنا ـ التوكيد .

ويأتي اللفظ الأول ـ أيضًا ـ في حشو الشطر الأول، كما في قوله :

غَنِّ يَا شِعْرُ بالأَمَانِي حِسَانًا   ضَاحِكَاتٍ وَبالزَّمَانِ وَدِيدَا

....

لا تُبَالِ الْقُيُودَ مِنْ فَاعِلاتُنْ   أنتَ أحَرى بِأَنْ تُذِلَّ الْقُيُودَا[1]

حيث جاءت كلمة «القيود» في الحشو من الشطر الأول في البيت الثاني، وتكررت في عجزه في نوع من المحاصرة يحاصر فيها الشاعر شعره حاثًّا له على الصمود أمام عوائق الوزن الشعري المورث، فلا تعجزه؛ لأن الأحرى ، به تذليل الصعاب لا الهروب من مواجهتها .

ويجيء اللفظ الأول ـ كذلك ـ في نهاية الشطر الأول، كما في قوله :

---

(١) الديوان ٢ / ٥٢٤ .

(٢) السابق ٢ / ٤٠٨ .

لا نَــرَى فِيــكِ غَـــيْرَ عَهْــدٍ مَجيــدٍ   قَرَنَتْـــــــــهُ العُــلا بعَهْــدٍ مَجيــد[1]

وفيه تأكيد واستمرار للعهود الزاهرة التي تمر بها مصر.

كما يقع اللفظ الأول كذلك في صدر البيت الثاني، ومن ذلك :

مَلِــــكٌ يَجْتَـــــــــابُ ثوْبَـــي مَلَــكٍ   أيْــنَ مَــنْ يُشْـــبِهُهُ فِي النَّــاسِ أيْنْ؟[2]

فتكررت أداة الاستفهام «أين» في صدر الشطر الثاني، وفي عجز البيت، وفي تكرارها إيحاء شديد باستبعاد أن يكون هناك شبيه للممدوح.

وهذا النوع مـن التكرار من شـأنه أن ينتج أثرًا صوتيًّـا يزداد كلمـا اقترب اللفظان، لكن في الوقت نفسـه يغدو النـاتج الدلالي لهذا الشـكل البسـيط مـن أشـكال التكرار ضعيفًا نسبيًّا؛ لأنه ـ في كثير من الأحيان ـ لا يعدو إلا أن يكون تأكيدًا .

النمط الثـاني: وفيـه يزداد الناتج الدلالي لبنيـة «رد الأعجـاز على الصدور» بدرجة أكبر من النمـط السـابق، وهذا النمـط تختلف فيـه البنيـة وتتقـارب الدلالـة في اللفظين المكررين؛ لاشـتراكهما في الاشـتقاق . وقد يجيء اللفظ الأول في صدر البيت، كما في قوله :

قَــدَرُوا مَـــآثِرِكَ النَّبيلَـــــةَ قَدْرَهَـــا   وَكَــذَاكَ مَحْمــودُ الْمَـــآثِرِ يُقْــدَرُ[3]

اســتخدم الشــاعر أولاً الفعل المــاضي وثانيًـا المصدر وثالثًـا الفعـل المضـارع المبني للمفعول، والأول فيـه دلالة على ثبات الحدث، وهو معرفة الشعب وتقديره لمآثر الملك فؤاد وفضائلـه عليهـم، وزاد الثاني الحدث ثباتًـا وتأكيدًا ؛ ليـأتي الثـالث ليزيده تأكيدًا على تأكيد، ويدل ـ في الوقت نفسه ـ على استمرارية هذا التقدير؛ لأن الأمور المحمودة

(١) الديوان ١/ ٢٢ .

(٢) السابق ٢ / ٥٢٣ . ويجتاب: يلبس.

(٣) السابق ٢ / ٣٤٣ .

حقها التقدير الدائم .

ومنه ـ أيضًا ـ قوله:

تَــأَزَّرَ مِنْ أثْوَابـــهِ الـرَّوْضُ وَاكْتَسَـــى فَرَقَّــتْ حَوَاشِـــيهِ، وَطَــالَتْ مَــآزرُه

حيث بـرزت بنية «رد الأعجاز على الصدور» بين الفعل «تأزر» والجمع «مآزره» والضمير في أثوابه يعود على الغدير في قوله :

وَأيْــنَ الْغَدِيــرُ الْعَــذْبُ طَـــابَ وُرُودُهُ لِـذِى الغُلَّـةِ الصَّـادِى وَطَـابَتْ مَصَـادِرُهْ؟

إذَا فَــاضَ بَيْـنَ الزَّهْـرِ تَحْسَـــبُ أنَّـــهُ يَمَـــانِيُّ بُـرْدٍ أذْهَـلَ التَّجْـرَ نَاشِــــرُهْ(١)

وتـآزر على وزن «تَفَعَّلَ» الذي يفيـد «الاتخاذ»(٢)، أي أن الـروض اتخذ من البرود اليمانيـة المخططة الموشـاة أثوابًـا، وهذا يدل على تعدد ألوان الـروض وتمازجها، ويأتي عجـز البيت «مـآزره» لتـأكيد مـا جاء في الصـدر، كمـا يكشـف عـن انتشـار الألوان وكثرتها بصورة واسعة؛ لأن الشاعر استخدم الجمع وفيه دلالة على الكثرة، واستخدم الفعل «طال» وفيه دلالة على الانتشار والاتساع .

ويجيء ـ أيضًا ـ اللفظ الأول في حشو البيت، ومنه قول الجارم:

وَلَقَــدْ أُغَــرِّدُ بــــــالْقَرِيضِ فَيَنْثَنِـــى فَأَنَـــالُ قَادِمَتَيْــــــهِ بــــالتَّغْرِيدِ(٣)

وهنا إيحاء بتمكن الشـاعر من ناصيـة الشعر وقدرتـه على قرضـه، وفي البيت سبب

---

(١) الديـوان ٢ / ٣٨٣ . وتأزر: لبـس الإزار، وهو الثوب. الحواشـي: جوانـب الثوب. طـالت مآزره: كنايـة عن التيه والدلال. التجر: التجار.

(٢) راجـع ابن هشـام: نزهــة الطرف في علم الصرف، تحقيـق: الدكتور أحمد عبد المجيـد هريدى (مكتبـة الزهراء، القـاهرة، ١٤١٠هـ ـــ ١٩٩٠م) ص ١١١ . و د/ عبـد الرحمن شـاهين: في تصريـف الأفعـال (مكتبـة الشـباب، القاهرة، ١٩٨٥م) ص ٧٨. ود/ محمد يسرى زعـير: أبنية الفعل في اللغة العربيـة بين القدامى والمحدثين (مطبعة دار إحياء الكتب العربية ، ١٤٠٩هـ ـ ١٩٨٨م) ص ٢٥٦ .

(٣) الديوان ٢ / ٤٤٥ .

ومسبب، فالسبب هو «التغريد» الذي أكّدَتْ به بنية الفعل «أغرد» ، وهذا أضعف من حمأة الشك الذي سببته الأداة «قد»، والمسبب هو تمكن الشاعر من لمس قادمتَيْ القريض، وفي استخدام الشاعر للفعل المضارع دلالة على التجدد والاستمرار في «التغريد» .

ويقع ـ كذلك ـ اللفظ الأول في آخر الشطر الأول، ومنه قوله الجارم:

وَسَمِعْنَا بكُلِّ أُفْقٍ رَنِينًا   رَدَّدَتْهُ الْقَصَائِدُ الرَّنَّانَةْ(1)

وتبرز بنية «رد الأعجاز على الصدور بين «رنينًا » و« الرنانة» ، والعلاقة بينهما أن اللفظة الأولى «رنينًا» متعلقة بالشطر الثاني، وتدل عليها الصفة «الرنانة» ، فالرنين ناشئ عن ترديد القصائد التي تحمل صفة الرنين، فإن يصدر عنها «رنين» فليس ذلك بعجيب .

وقد يقع اللفظ الأول في أول الشطر الثاني، ومن ذلك :

فِي كُلِ بَيْتٍ أغَارِيدٌ مُرَدَّدَةٌ   سَرَتْ فَجَاوزَ نَجْمَ اللَّيلِ مَسْرَاهَا(2)

فهو هنا يكشف عن مبالغة، فالأغاريد سرت حتى أن سيرها ليلاً جاوز (تخطى) النجوم، وفي ذلك إيحاء بكثرتها وقوتها .

وهذا النمط ـ وإن كانت تزداد إنتاجية الدلالة فيه ـ تقل درجته الإيقاعية؛ نظرًا لاختلاف البنية الصرفية بين اللفظين المكررين، ولكن بدرجات متفاوتة، فكلما اقتربت بنيتا اللفظين ارتفعت درجة الإيقاع الناتج عن تكرارها، والعكس بالعكس.

النمط الثالث: وهو أن يختلف اللفظان دلاليًّا ويتشابها بنيويًّا ، ومعنى هذا أنهما

---

(1) السابق ٢ / ٢٩٧ .

(2) السابق ١/ ٢٤٤ .

يختلفان في المعنى، ويتشابهان في النطق، ومن ذلك في شعر الجارم:

فَهَــلْ تَعْلَــمُ الصَّحْــرَاءُ أنَّ رُعَاءَهَــا حُمَــاةٌ بآفَــاقِ الْبِــلادِ رُعَــاءُ[1]

ومنه أيضًا :

وَبَدَأنَــا عَصْــرًا أغَــرَّ سَــعيدًا بَمليــكٍ مَــاضٍ أغَــرَّ سَــعيد

... ...

قَــامَ بــالأَمْرِ أرْيحِيًّــا رَشِــيدًا فَذكَرْنَــا بــهِ عُهُــودَ «الرَّشــيد»[2]

ففي النموذج الأول تتحقق بنية «رد الأعجاز على الصدور» بين كلمة «رعاء» في نهاية الشطر الأول، والتى تدل على حرفة الرعى، فرعاء مفردها راعٍ، وهو الذي يقوم بعملية الرعي، وكلمة «رعاء» في عجز البيت، التي تدل على الاعتناء والاهتمام بشئون الغير، ومفردها ـ أيضًا ـ راعٍ، وهو الذي يقوم على شئون غيره، ويكون ذلك لسلطة له عليهم، وفي هذا التكرار دلالة على التحول الهائل الذي بدا على العرب بسبب دعوة الإسلام؛ فتحولوا من رعي الغنم والدواب إلى رعاية الناس وسياستهم .

أما النموذج الثاني فحدث «رد الأعجاز على الصدور» بين كلمة «رشيد» الدالة على الرشد، وكلمة «الرشيد» الخليفة العباسي المشهور، وفي هذا التكرار إيحاء بأن الممدوح يجمع بين الصفات الحميدة المتمثلة في الرشد، والعظمة التي تتمتع بها الشخصية التراثية .

وهذا النمط ـ على هذا النحو ـ يجمع بين الناتج الدلالي المرتفع، والتماثل الصوتي المؤدي إلى البروز الإيقاعي ذي النغمة المرتفعة الواضحة في السمع .

النمط الرابع: وفيه يزداد الناتج الدلالي في بنية «رد الأعجاز على الصدور»

(١) الديوان ١ / ١٩ .

(٢) السابق ١ / ٢٦ .

بالاعتماد على النفي، ومن ذلك :

لَسْتَ مِنْ شَأنِهِ وَلا بَعْضِ شَأْنِهْ كَبَحَ الشَّيْبُ وَالنُّهَى مِنْ عِنانِهْ
فَاذْهَبِى، مَا سَلا الْفُؤادُ وَلَكِنْ سَاقَهُ يَأْسُهُ إلَى سُلْوَانِهْ[1]

يرد العجز مصدرًا مثبتًا، على حين يأتى اللفظ الأول (الفعل الماضى) منفيًّا بـ «ما»، فهو يتحسر على الشباب الذي ما سلاه القلب ولكن اليأس أجبره على السلوان، ولقد كشفت بنية رد «العجز على الصدر» عن مفارقة قاسية في كلا جانبيها، فالألم يعتصر قلب الشاعر على الشباب الخالي، سواء سلا أو لم يَسْلُ، ففي عدم السلوان عذاب وألم، وفي السلوان سلوان اليائس، واليأس عذاب وألم؛ وبذلك خلقت بنية «رد العجز» في البيت توترًا وعمقت المفارقة فيه .

وبنية «رد العجز على الصدر» تتردد بوضوح في شعر الجارم، وبخاصة النمطان الأول والثاني، بل إن بعض القصائد تعتمد عليها اعتمادًا كبيرًا[2] ؛ حتى إنه ـ أحيانًا ـ يبدو على استعمالها التكلف والتصنع، مثلما يقول:

مَلِكٌ يَجْتَابُ ثَوْبَى مَلَكٍ أيْنَ مَنْ يُشْبِهُهُ فِي النَّاسِ أيْنْ؟

... ...

حُبُّهُ دَيْنٌ وَدِينٌ لِلْوَرَى يَا لَهُ فِي الْحُبِّ مِنْ دينٍ وَدَيْنْ

... ...

دَوْلَةٌ قَامَتْ تُنَاغِى دَوْلَةً فَنَعِمْنَا فِي ظِلالِ الدَّوْلَتَيْنْ[3]

---

(١) الديوان ٢ / ٥١١ .

(٢) انظر على سبيل المثال السابق: قصيدة «مصر» ١/ ٢١، وقصيدة «يوم السلام» ١ / ٢٨ ، وقصيدة «ميلاد الأميرة فريال» ١ / ٢٥٣ ، وقصيدة «الجامعة العربية» ٢ / ٣٤٧ ، وقصيدة «درة التاج» ٢ / ٥٢١، وقصيدة «مصطفى النحاس» ٢ / ٥١٥ ... وغيرها .

(٣) السابق ٢ / ٥٢٣ .

وبدا التكلف واضحًا؛ لأن الشاعر يجري وراء الصنعة اللفظية، واستيفاء الإطار الموسيقى، حتى أن قارئ القصيدة التي جاءت فيها هذه الأبيات يلمح هذا التكلف؛ نظرًا لأن الشاعر أكثر فيها من اصطناع بينة «رد الأعجاز إلى الصدور» ، وأكثر من استخدام البنى التكرارية، وقد أداه إلى ذلك ضعف عاطفته وضعف تفاعله مع الموضوع.

ومن الأشكال التكرارية ما يمكن أن نسميه «التكرار المتتابع» وهو الذي يأتي في أوائل الأبيات بشكل متتال، وتتعدد ملامح هذا الشكل، فيحصل من تكرار «حرف، أداة، مفردة، عبارة، جملة» ، ويعد من الأشكال التكرارية البارزة في شعر الجارم، حتى يمكن عده من أكثر الأشكال التكرارية ترددًا في الديوان، ومن أمثلته قول الجارم مخاطبًا سعد زغلول:

أَلَّفْتَ بَيْنَ الْعُنْصُرَيْنِ وَكُنْتَ لِلرَّحْمَنِ حِزْبَا
نَبَذُوا الشِّجَارَ وَأَبْدَلُوهُ لِمِصْرَ إِخْلاصًا وَحُبَّا
وَتَبَادَرُوا صَوْبَ النَّجَاةِ لَعَلَّهُمْ يَجِدُونَ ثَقْبَا
وَسَعَى الْهِلالُ إلى الصَّلِيبِ وَأَقْبَلا جَنْبًا فَجَنْبَا
وَالسَّيْفُ مَسْلُولٌ وَسَيْلُ الْمُرْجِفِينَ يَعُبُّ عَبَّا
وَالأَرْضُ وَاجِفَةٌ وَمِصْرُ تَرْقُبُ الْقَدَرَ الْمخَبَّا(١)

فهنا تتزاحم الأفكار والصور على ذهن الشاعر؛ ولكي يعبر عنها ويصورها شعرًا يستعين بحرف العطف «الواو» الذي تركز في أوائل الأبيات وتبادروا، وسعى، والسيف، والأرض.. في أربع مرات متتالية، يشد أجزاء اللوحة بعضها إلى بعض، تلك اللوحة التي صورت حالة المصريين (مسلمين ومسحيين) إبان ثورة ١٩١٩م. وتحقق

(١) الديوان ١ / ١٥٨ . ويريد بالعنصرين مسلمي مصر وقبطها. تبادروا: أسرعوا. صوب: جهة. المرجفون: الذين يخوضون في أخبار الفتن ونحوها.

من خلال تتابع حرف الواو تماثل صوتي متوازٍ، لكن إيقاعه ضعيف؛ نظرًا لأن الواو صوت واحد .

وكثيرًا ما يبرز «التكرار المتتابع» في صورة أداتين مقترنتين، مثلما يقول:

فَدَيْتُكَ! هَلْ إِلَى الأُخْرَى بَرِيدٌ؟ وَهَلْ لِتَزَاور الأَرْوَاحِ سُبْلُ؟
وَهَلْ يَبْقَى الْفَتَى بَعْدَ الْمَنَايَا لَهُ بِالأَهْلِ وَالإِخْوَانِ شُغْلُ؟
وَهَلْ تَصِلُ الدُّمُوعُ إِلَى حَبِيبٍ وَيَعْلَمُ حُرْقَةَ الأَشْجَانِ نَجْلُ؟
وَهَلْ لِي بَيْنَ مَنْ أَهْوَى مَكَانٌ إِذَا قَوَّضْتُ رَحْلِي أَوْ مَحَلٌّ؟
وَهَل فِي سَاحَةِ الْجَنَّاتِ نَهْرٌ يَزُولُ بِمَائِهِ حِقْدٌ وَغِلُّ؟
وَهَلْ إِنْ سَاءَلَ الأَحْيَاءُ قَبْرًا يُجَابُ لِصَيْحَةِ الأَحَيَاءِ سُؤْلُ؟
لَلَقَدْ جَلَّ الْمُصَابُ، وَجَلَّ صَبْرِي عَلَيْكَ، وَأَنْتَ مِنْ صَبْرِي أَجَلُّ![(١)]

وهنا تسيطر على الشاعر حالة من الحيرة والاضطراب، نتيجة فقد الأحبة، فتتوالى الاستفهامات المعطوفة بحرف «الواو» في تتابع متتال في بداية الأبيات ، يُسْتَشَفُّ منها لوعة وحزن عميقان يعانيهما الشاعر؛ لفقد الأحبة، حتى أنه يبدو يائسًا منكسرًا يتمنى اللحاق بهم «وهل لي بين من أهوى مكان ...»، والأبيات مشدودة بعضها إلى بعض برباط محكم، أداة العطف «الواو» وأداة الاستفهام «هل»، ويبدو الإيقاع في أوائل الأبيات وكأنه آهات عليل، أو زفرات مكلوم، فتبدأ الأبيات بنغمة مرتفعة لا تفتر حتى تنخفض وتتكسر مع الاستمرار في قراءة البيت، والإيقاع متماثل متواز في أوائل الأبيات .

وتظهر «العبارة» عنصرًا تكراريًّا متتابعًا له دوره في إنتاج الدلالة، وإحداث التوازي الصوتي الذي من شأنه إبراز الإيقاع وتوضيحه ، ومن ذلك :

---

(١) الديوان ١ / ١٩١ .

ضَرَبَتْ بَيْنَنَا الْمَنُونُ بسُورٍ حَجَبَتْهُ الْعُقُولُ عَنْهَا وَعَنَّا
تَتلاقَى بِهِ الدُّمُوعُ حَيَارَى وَتَغُوصُ الظُّنُونُ فِيهِ فَتَضْنَى
كَمْ حَوَى مِنْ وَرَائِهِ زَهَرَاتٍ وَغُصُونًا رَيَّا الْمَعَاطِفِ لُدْنَا
كَمْ حَوَى مِنْ وَرَائِهِ عَبْقَرِيَّاتٍ، وَرَأيًا عَضْبَ الشَّبَاةِ وَذِهْنَا
كَمْ حَوَى مِنْ صَحَائِفٍ لَمْ تُتَمَّمْ وَأنَاشِيدَ لَمْ تَعِشْ لِتُغَنَّى(٢)

ونلاحظ أن الشاعر في الأبيات يعاني من مرارة الفقد، فقد الأحبة الذين اغتالهم الموت؛ حتى صار بينه وبينهم سور عظيم لا يستطيع الوصول إليهم بسببه، هذا السور يحوي خلفه الكثير والكثير؛ ولذلك يلح الشاعر على ترديد عبارة «كم حوى من»، «كم» بإفادتها الكثرة، و «حوى» بإفادتها الشمول والإحاطة، و«من» بإفادتها بيان الجنس(١) ، وهذا يوحي بكثرة من وراء هذا السور، ويكشف الشاعر عن صفات هؤلاء الراحلين عن طريق استجلاب الطبيعة، وبيان قدرتهم العقلية، وحكمتهم، وعلمهم، والإيحاء بأنهم كانوا في غض الشباب . ونلاحظ ما تحققه الوحدة المتكررة «كم حوى من » من إيقاع يشبه قرع الطبول، خاصة وأن الوحدة تنتهي بالسكون، فتتملك أوائل الأبيات الثلاثة نغمات متوازية تنبه السامع وتمتعه .

وقد تتكرر الجملة وتتتابع مسهمة في تعميق دلالة النص وإثراء موسيقاه ، كما في:

لِكُلِّ خَيَالٍ فِى فَمِ الشِّعْرِ غَايَةٌ وَلا تَنْتَهِى غَايَاتُهُ وَمَآرِبُهْ
صف الْبَحْرَ فِي أمَوَاجِهِ وَكُنُورِهِ وقُلْ هِذِهِ آلاؤُهُ وَمَوَاهِبُهْ
صف الْهِمَمَ الْجُرْدَ التِى تَقْنِصُ الْمُنَى وَقُلْ هَذِهِ أفْرَاسُهُ وَنَجَائِبُهْ

(١) الديوان ٢ / ٤٧٥ . وعضب: السيف. الشباة: حاد الطرف

(٢) انظر: الحسن بن القاسم المرادي: الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: الدكتور فخر الدين قباوه، ومحمد نديم فاضل (منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ـ لبنان) ص ٣٠٩ ، ٣١٠ .

صـف الأَنْجُمَ الزُّهْـرَ اللوَامِعَ فِي الدُّجَى وَقُـلْ هَـذِهِ أَقْـدَارُهُ وَمَرَاتِبُـه
صف السُّحْبَ أَيْنَ السُّحْبُ مِنْ فَيْضِ جُودِهِ إِذَا وضكَفَتْ لِلْبَائِسِينَ سَحَائِبُهْ؟[1]

هنـا تتكاثر أوصاف الممدوح على ذهـن الشاعر؛ فيطلب من الشـعر بإلحاح أن يعبر عن تلـك الصفات؛ ولذلك نجده يلح في استخدام فعل الأمر «صف» الذي يمثل ركيزة اللوحة، فهـو يربط الأبيات ويشدها إلى بعضهـا؛ إذ لا علاقة بين البحر والهمم والأنجم والسحب .

وجملـة القول في هذا الشـكل من أشـكال التكرار أنـه يحقق بملامحـه المتعددة توازيًا صوتيًّا واضحًا نتيجـة الترجيع الصوتي، كمـا أنه يسـهم في ترابط أبيات القصيدة، فهو وسـيلة ناجحـة في تمديد العبـارة ومطهـا، وعرض الكثير مـن التفاصيل حول الفكرة أو الصورة .

ومن أشـكال التكرار ـ أيضًـا ـ مـا يمكن تسـميته «تكـرار التجاور» وهـو أن يأتي اللفظان المكرران متجاورين دون انفصال بينهما ، ومن أمثلته :

عَـزَاءً عَـزَاءً أَيُّهَـا الطَّـيْرُ إِنَّمَـا لِكُلِّ امْرِئٍ فِي سَاحَةِ الْعُمْرِ مَصْرَعُ[2]

ولوقع المصيبـة وقسـاوتها على قلب الشـاعر يكرر العزاء لنفسـه ويلح عليـه، فما الطائر في البيت إلا الشـاعر نفسـه، والعزاء يجيء من كون أن لكل امرئ أجلاً لابد أن يوافيه .

ويحقق هـذا الشـكل من أشـكال التكرار تـأكيدًا للفظ المكرر أو الـتركيب المكرر، ويعمقه ويوسع مداه، فحاصل الجمع بين المكررين يعطى دلالات جديدة مغايرة لدلالة اللفظ أو الـتركيب مفردًا، وبالطبع ليسـت مناقضـة، ولكنها دلالـة تبدو جديدة مضافة

(١) الديوان ١ / ١٦٤ . الجرد: من صفات الخيل، وهي القصيرة الشعر، وهو مما تمدح به.
(٢) السابق ٢ / ٤٣٤ .

للدلالـة الأولى، وذلك بتوسيعها وتعميقها، كما ينتج هـذا التكرار إيقاعًا بارزًا في محل التكرار .

ومن أشكال التكرار في شعر الجارم ما يحدث في بعض الأحيان من تكرار مفردة أو تركيب على مسافات متباعدة تقصر وتتسع، فقد يفصل بين المكررين حرف، ومن ذلك:

يَنْسَى بهَا كُلُّ نَـائِي الـدّار مَوْطِنَـهُ وَمَـا تَجَشَّـمَ مِـنْ بَيْـنٍ وَأسْـفَار
يَلْقى بهَـا أيْنَمَـا ألْقَى عَصَـاهُ بِهَـا أهْـلاً بِـأَهْلٍ وَأصْهَـارًا بأَصْهَـار[1]

فهنا كرر الشاعر لفظتي «أهل وأصهار» والفاصل حرف الجر الباء، والتكرار يكشف عن حب الشاعر لأهل الغرب .

وقد يتباعد اللفظ المكرر أكثر من هذا، ومن ذلك :

لَيْسَ الَّـذِى يُنْفِـقُ مِـنْ يُسْـرِهِ مِثْـلَ الَّـذي يُنْفـقُ مِـنْ عُسْـرِهِ[2]

حيث يتكرر الفعل ينفق، والتكرار يكشف عن مفارقة بين حالين: حال الذي ينفق في اليسر وحال الذي ينفق في العسر، فهذا التكرار يعمق دلالة البيت ويوسعها .

وقد ينتشر اللفظ المكرر في أكثر من بيت من أبيات القصيدة، ومثل هذا اللون من ألوان التكرار يشد أجزاء الدفقة الشعرية ويثريها موسيقيًّا، ومن أمثلة ذلك :

فَـإنْ كَـانَ مِـنْ عَيْـنٍ فَـإنّكَ نُورُهَـا وَإنْ كَـانَ مِـنْ قَلْـبٍ فَـإنَّكَ آهِلُـهْ
وَإنْ كَـانَ مِـنْ دَهْـرٍ فَـأَنْتَ نَعِيمُـهُ وإنْ كـانَ مِنْ فَضْـلٍ فَـإنّكَ بَاذِلُـهْ[1]

يمكن القول ـ إذن ـ : إن الجارم استعان بتشكيلات كثيرة في بنائه الموسيقي، فأعلن

(١) السابق ١ / ٢١٧ .
(٢) السابق ٢ / ٣١٧ .

عن تبعيته للعرورض الخليلي في الوزن والقافيـة، وكـاد يكون خالصًـا في تبعيتـه لولا بعض التجديدات في الوزن والتنويعات في القافية التي قد لا يكون سابقًا إليها .

واتبـاع النظـام الخليلي قـد يصيب البنـاء الشـعري بالرتابـة الإيقاعيـة، نظـرًا للتماثل الصوتي النـاتج عن تكرار وحدات معينـة بانتظام، ولكن الجـارم أفلح كثـيرًا في تحاشي هذه الرتابـة عن طريق اسـتغلال مجموعـة من التشـكيلات الإيقاعية كـالتصريع وحسن التقسـيم والتكرار والتنويعات الداخلية بين الأصوات، فجـاءت لذلك موسيقاه متوائمة مع العاطفـة، مســهمة في إنتـاج دلالـة النص، محققـة ترابطًـا نغميًّـا ووحدة وانسـجامًا إيقاعيًّا.

(١) الديوان ١ / ١٨٤ .

المستوى الثاني

بنيــة لغــة الشعــر

إذا كان البحث قد تعرض للموسيقى ودورها في بناء النص الشعري، فسبيله الآن الاقتراب من لغة هذا البناء، لمعرفة مكوناتها البارزة، ودلالاتها وجمالياتها، وإسهاماتها في بناء النص، وذلك من خلال بعض الإمكانات اللغوية الخالصة التي يمكن توزيعها على النحو الآتي:

أولاً: المعجم الشعري ودوره في تشكيل قصيدة الجارم .

ثانيًا: ظواهر الاقتباس والتضمين ودورها في تشكيل النص.

ثالثًا: بناء الجمل والتراكيب .

وفيما يلي تفصيل القول في هذه الإمكانات، لإبراز العناصر المكونة لها، وكيفية توظيفها في إنتاج دلالة النص وكشف جمالياته والإسهام في بنائه .

أولاً: المعجم الشعري:

يمكن تعريف المعجم الشعري بأنه «عملية اختيار الألفاظ وترتيبها بطريقة معينة، بحيث تثير معانيها أو يراد لمعانيها أن تثير خيالاً جماليًّا»(١) .

وتبرز من خلال هذا التعريف ثلاثة مرتكزات أساسية مميزة للمعجم الشعري عن المعجم اللغوى العادى، وهي:

ـ اختيار الشاعر الألفاظ التي يستخدمها.

---

(١) خالد سليمان: خليل حاوي ـ دراسة في معجمه الشعري (مجلة فصول، المجلد الثامن، العددان ١ ، ٢ ، مايو ١٩٨٩م) ص ٤٧ .

ـ ترتيبه لهذه الألفاظ.

ـ التأثير الناتج من عملية الاختيار والترتيب .

فالاختيار يعتمد على انتقاء الكلمات من بين العناصر التي يمكن لها أن تتبادل موقعها، ومن ثم فهو يقوم على المحور الاستبدالي الذي يشير إلى علاقة العنصر الماثل في الجملة بالعناصر الغائبة عنها والمرتبطة بها . أما نظم الكلمات المختارة وترتيبها في نسق متصل، فهو يعتمد على المحور السياقي الذي يشير إلى تجاور العناصر المختارة طبقًا لقوانين التركيب[١] .

بعد عمليتى الاختيار والترتيب ينظر إلى العمل الشعرى من خلال مستويات تكشف عن مدى التأثير الناتج عنهما .

وهذا يقودنا إلى القول: إن دراسة المعجم الشعري تتوجه إلى اللفظة المفردة ومدى الأثر الذي تحدثه في إطار سياقها، لأنها بعيدة عن سياقها لا يمكن أن توصف بأنها شعرية أو نثرية[٢] ؛ فبمجرد دخولها في سياق شعري تكتسب دلالات جديدة ؛ «حيث لا يقف الشاعر أمام معانيها المعجمية، مثل وقفة الناثر، وإنما يصبح للكلمات في الشعر معان وظلال تتعدى بكثير المعنى المعجمي ، وهذه المعاني والظلال من بين الأشياء التي تخلع على الشعر عُنْصرَىْ التأثير والإيحاء، فإذا فقدت ألفاظ الشعر هذه الخاصية أصبحت ألفاظًا أقرب إلى لغة النثر منها إلى لغة الشعر»[٣] .

ومن الأمور السائدة في الدراسات النقدية أن لكل شاعر معجمه الخاص الذي يميزه عن غيره من الشعراء؛ فيمكن التمييز بين شاعر وآخر على مستوى الألفاظ التي

---

(١) انظر: د/ صلاح فضل: إنتاج الدلالة (مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى) ص ٣٧، وانظر: د/ أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث (مكتبة الزهراء ، القاهرة) ص ٦٥ ، ٦٦.

(٢) هناك من فرق بين نوعين من الألفاظ، أولهما: الذي يستخدم في العلم والتاريخ والفلسفة .. وثانيهما: الذي يستخدم في الأدب . وهذا تفريق بين اللغة النثرية واللغة الأدبية . انظر د/ عبد الواحد علام: اتجاهات نقد الشعر في مصر ١٩٤٠ ـ ١٩٦٥م (مكتبة الشباب، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٠ م) ص ٢٦ ـ ٢٨ .

(٣) السابق ص ٢٦ .

يستخدمها كل منهما . ومن ثم ، فللجارم معجمه الخاص الذي يميزه عن غيره من الشعراء ؛ ولكي يتضح ذلك تقوم الصفحات التالية بدراسة هذا المعجم من حيث: سماته المميزة، وعلاقته بالتجربة الشعرية، وأبرز الحقول الدلالية البارزة في إطاره.

١ـ سمات معجم الجارم الشعري:

القارئ لشعر الجارم والمتأمل لمعجمه الشعري يجد مدى ازدواجية المستوى، فلغته تتنازعها ثنائية: الغموض والوضوح.

فأما الغموض فناشئ من انتماء اللفظة لقطاع تراثي قديم، فقد كثرت الألفاظ التراثية في شعره، حتى أن بعض هذه الألفاظ تحتاج من القارئ إلى معجم لغة حتى يفهم معناها، ومن ذلك مثلاً: عسجد، وخود، وكعاب، وسباسب، وتطامن، والجحجاح، والأريحية، جآذر.. إلخ، وتكثر مثل هذه المفردات في قصائده التي قالها في مرحلة متقدمة من حياته، أو التي قالها ولها ارتباط خاص بالتراث؛ فمن القصائد التى قالها في مرحلة متقدمة من حياته واصطبغت بصبغة تراثية من ناحية مفرداتها، قصيدته « إلى الأستاذ الإمام» التي قالها وهو طالب بالأزهر سنة ١٩٠١م في أوائل حياته الشعرية ـ يمدح فيها الإمام محمد عبده ، ومطلعها:

الْمَجْدُ فَوْقَ مُتُونِ الضُّمَّرِ الْقُودِ ... تَطْوِى الْفَلا بَيْنَ إيجافٍ وَتَوْخِيدِ
إذَا رَمَتْ عُرْضَ صَيْهُودٍ مَنَاسِمُهَا ... رَمَتْ إليها اللَّيَالِى كُلَّ مَقْصُودِ
أوْ مَزَّقَتْ طَيْلسَانَ اللَّيْلِ مِنْ خَبَبٍ ... كَسَتْ خَيَالَ الأَمَانِى ثَوْبَ مَوْجُودِ(١)

---

(١) الديوان ٢ / ٣٨٠ . ومتون: جمع متن وهو الظهر. الضمر: جمع ضامر وهو الناقة أو الجمل الذي أصابه الضمور والهزال من كثرة الأسفار. القود: جمع أقود وهو البعير الشديد العنق. الفلا: جمع فلاة، وهي القفر أو الصحراء التي لا ماء فيها. الإيجاف: ضرب من السير للإبل والخيل. توخيد: ضرب آخر من سير الإبل، وهو الإسراع أو سعة الخطو، أو أن يرمي البعير بقوائمه كمشي النعام. الصيهود: الفلاة لا ينال ماؤها. المناسم: جمع منسم وهو خف البعير. الطيلسان: من لباس العجم، كساء مدور كان يلبسه الخواص من العلماء. الخبب: ضرب من العدو، أي الجري.

فالأبيات تحوي جملة من المفردات الغامضة، مثل : القود، إيجاف، توخيد، صيهود، طيلسان، حتى الكلمات الواضحة ذات طبيعة تراثية، أي أنها ترددت في شعر القدماء.

وتردد مثل هذه المفردات في شعر الجارم في هذه المراحل المتقدمة من حياته الشعرية أمر طبيعي؛ إذ كل شاعر في مبتدأ حياته الشعرية يحاول تمثل أشعار القدماء ، واحتذاء طرائقهم ، واستخدام معجمهم؛ لأن كل مبتدئ ـ غالبًا ـ ما يسترشد بمن سبقوه.

ومن القصائد التي كثرت فيها المفردات التراثية ولها ارتباط خاص بالتراث، قصيدته «اللغة العربية» ؛ حيث إن ذكر اللغة العربية والحديث عنها يستدعي ذكريات كثيرة ضاربة في القدم، وأهم الاستدعاءات هو ذكر نشأتها وعصور ازدهارها ، ونجتزئ من القصيدة» بعض الأبيات التي تكشف عن جو تراثي بحت، بل يردنا الجارم من خلالها إلى البيئة الأولى للغة الضاد، فيقول:

وَسْـــــنَى بأَخْبِيَـــةِ الصَّحْـرَاءِ يُوقِظُهَـا   وَحْيٌ مِنَ الشَّـمْسِ أوْ هَمْسٌ مِنَ الشُّهُبِ
تُحْدَى بهَـا الْيَعْمَلاتُ الْكُومُ إنْ لَغِبَتْ   فَـــلاَ تُحِـــسُّ بإنضَـــــاءٍ وَلاَ لَغَـــبِ
تَهْـتَزُّ فَـوْقَ بحَـــار الآلِ رَاقِصَـــــةً   وَالنَّصْبُ للنّيـبِ يَجْلُو كُرْبَـــةَ النَّصَبِ
لَـمْ تَعْرِفِ السَّـــوْطَ إلاَّ صَوْتَ مُرْتَجِزٍ   كَـــأَنَّ في فيــــهِ مِزْمَـــارًا مِـنَ الْقَصَـبِ
تُصْغِى إلَـى صَوْتِـــهِ الأَطْيَـــارُ صَامِتَــةً   إذَا تَـــرَدَّدَ بَيْـــنَ الْقُـــور وَالْهِضَـــبِ(١)

فالأبيات تستدعى جوًّا تراثيًّا صرفًا مشحونًا بمفردات تراثية غامضة تارة، وبسيطة تارة أخرى، فالمفردات الغامضة مثل: اليعملات، الكوم، إنضاء، ... الخ، والمفردات الواضحة مثل: أخبية ، الصحراء ، الشهب، تحدى، النيب، .. وكلها ـ كما نرى ـ ذات طبيعة تراثية .

---

(١) الديوان ٢ / ٣٢٧ ، ٣٢٨ . ووسنى: نائمة. أخبية: خيام. تحدي: الحداء ضرب من الغناء يكون وراء الإبل. السيعملات: النياق السريعة. الكوم: جمع كوماء، وهي العظيمة السنام. إنضاء: هزال. لغب: تعب. الآل: السراب. النيب: جمع ناب، وهي الناقة المسنة. القور: جمع قارة، وهو الجبل الصغير.

أما الوضوح فمنشؤه اقتراب الجارم من الحياة الواقعية وتفاعله معها أو تأثره بالرومانسيين الذين آثروا المعجم السهل على المعجم التراثي، وخاصة المفردات الموحية.

وأسارع ـ هنا ـ إلى القول : إن الوضوح لا يعد عيبًا، فاستجابة لداعي بيئة جميلة، كل ما فيها يدعو إلى الرقة والسلاسة، أو تعبيرًا عن حدث واقعي جماهيري ـ أتى الجلُّ الأعظم من شعر الجارم سهلاً رقيقًا ناعم الألفاظ، ففي قصيدته «تحية دار الإذاعة» يستهويه صوت الإذاعة فيرسم له لوحة فنية نسج خيوطها من مظاهر الطبيعة:

دَارَ الإذَاعَةِ أنْتِ أمْرَحُ أيْكَةٍ ... صَدَحَتْ فَكَانَتْ أيْكَةَ الأفْرَاحِ

صَاحَتْ بَلاَبُلُكِ الْحِسَانُ فَأَخْمَلَتْ ... فِي الْجَوِّ صَوْتَ الْبُلْبُلِ الصَّيَّاحِ

مِنْ كُلِّ شَادِيَةٍ كَأَنَّ حَنِينَهَا ... هَمْسُ الْمُنَى لِلْيَائِسِ الْكَدَّاحِ

اللَّيْلُ إنْ نَادَتْهُ مَاسَ بعِطْفِهِ ... فَتَراهُ بَيْنَ الْمُنْتَشِي وَالصَّاحِي(١)

هذه اللوحة تفيض رقة وسلاسة، ألفاظها رقيقة ناعمة، واضحة لا غموض فيها، تبعث على السرور والبشر، نلمح فيها احتفال الشاعر بعنصر الصوت الذي هو من أخص خصوصيات الإذاعة، فجلب له كل العناصر التي تبرزه في أبهى صورة، وتجعله صوتًا ساحرًا يُسْكر كل من يستمع إليه فيرَى بين حالة «الانتشاء والصحو»؛ ولذلك كثرت المفردات «صدحت ـ بلابلك ـ البلبل ـ الصياح ـ شادية ـ همس»، أضف إلى ذلك المفردات المشعة جوًّا من البشر «مرح، أيكة، الأفراح، الحسان، ماس» والتي لا تنتمي إلى حقل الصوت .

وفي قصيدته «الشريد» التي يتحدث فيها عن قضية من قضايا المجتمع تأتي الألفاظ سهلة واضحة ، فحينما يصف الشريد :

---

(١) الديوان ١ـ ١٩٦ .

الْبَطْـــنُ مَهْضُـــومٌ طَـــوَاهُ الطَّـــوَى   وَنَـــامَ أهْـلُ الأَرْضِ عَـنْ نَشْـــــرِهِ
وَالوَجْـــــهُ لِلْيَـــأْسِ بِـــــهِ نَظْـرَةٌ   يَقْذِفُهَـــــا الْحِقْــدُ عَلَـــى دَهْـــرِهِ
جَرَّحَــــــهُ الدَّهْــرُ، فَمِــنْ نَابِــــــهِ   تِلْـكَ الأَخَـــادِيدُ ، وَمِــنْ ظُفْــرِهِ(١)

تبدو الألفاظ متكسـرة آسية حزينـة «مهضوم، طواه، اليأس ، جرحـه، نابه»؛ لتعبر عن حالـة الشريد المؤسية، وهي ـ كما نرى ـ واضحة سـهلة سوى مفردتين «الطوى، نشره» وحتى هاتين يمكن ـ بعد التأمل ـ فهم معناهما من السياق .

ويبرز التحول في اختيـار الألفاظ حينما اختلف الموقف، فلمـا كان الشاعر يعبر عن حالته هـو ورؤيته لحال الشريد جاءت المفردات متكسرة آسية ذات نبرة خفيفة، ولكن لما عبر الشاعر عن موقف الشريد نفسه من حالته جاءت المفردات كالحمم، فيها غليان البركان «يقذفها، الحقد...» .

ويبدو المعجم أشد تكسرًا وهدوءًا حين يستمع إلى صوت ذاته:

أهَبْـــتُ بالشِّـــــــــعْرِ أنْ يَعُــودَا   إلَىَ الصِّبَــــــا نَاعِمًــــــا رَغِيــدَا
يَذْكُــر مَـــــا مَــرَّ مِـــنْ عُهُــودٍ   لله مَــــــــــا أنْضَـــرَ الْعُهُـــودَا
فِـــي كُــلِّ يَـــوْم أرَى فَنَــــــاءً   وَهُــوَ يَــرَى حَوْلَــــــهُ خُلُــودَا
طَــــــارَ حَثِيثًـــــا بكُــلِّ أُفْــقٍ   لَمَّـــا مَشَـــــــتْ خُطْوَتـي وَئِيـدَا
وَصَوَّحَـــتْ دَوْحَتِـــي وَمَـــــالَتْ   وَلَـــمْ يَـــزَلْ صَادِحًـــــا غَرِيـــدَا
يَـــأْخُذُ مَـــــا أبْقَــتِ اللَّيَـــالِي   وَيَبْتَغِـــى فَوْقَــــــــــهُ مَزِيـــدَا
تَجـــأَربي الْبَاكِيَـــاتُ عَـــادَتْ   تَجْــرى بأَوْتَـــارِهِ نَشِيــــــدَا
فِـي حِكْمَـــةِ الشَّـــيْبِ لِـي عَـزَاءٌ   وَكَـــمْ وَعِيـــدٍ حَـــوَى وُعُـــودَا
كَـــادَتْ أيَادِيـــــهِ وَهْــيَ بيــضٌ   تُنْسِـــى حُلِيَّ الشَّـــبَابِ سُـــودَا(٢)

(١) الديوان ٢ / ٣١٤ . مهضوم: ضامر. الطوى: الجوع. نشره: إحياؤه.

(٢) السابق ٢ / ٣٦٠ . أهبت: دعوت. صوحت: حضت. الدوحة: الشجرة الكبيرة.

فـالمعجم هــامس بســيط، تتمـازج فيــه مفـردات تنتمي إلى حقـول متعددة، حقل مفـردات الزمن «الصبا، عهود، الليالي، الشيب، الشباب»، ومفردات الخصب والنماء: «ناعما، رغيدا ، خلودا، صادحـا، غريدا، نشـيدا، بيض»، ومفردات الجدب والفناء : «فناء، سـودا»، ومن خلال تشـابك هذه الحقـول الدلالية وتمازجهـا تظهر المفارقة بين حال الشباب النضير والشيب الجديب، كما نلمح نبرة تحدٍّ تبرز في البيتين الأخيرين من اللوحة .

ويتضح من خلال النمـاذج السابقة أن البسـاطة والوضوح لا يؤثـران بالسلب على الشـعر، بل قد يعدان جانبًا إيجابيًا؛ لأن الشاعر يسـتطيع بالألفاظ السهلة الواضحة ـ بما تحمل من دلالات ـ خلق جوٍّ من الإثارة الوجدانية .

وتجدر الإشـارة إلى أن البسـاطة والوضـوح في شـعر الجارم لا يعنيـان أنـه تخلى عن تراثيتـه ، بل إن شعره ظل عربـي الطابع: بناءً وتشكيلاً، مشـدود الجذور بتراثه، محاكيًا نماذجه القديمة الراقية .

وإذا كان معجم الجارم قد غلب عليه الطابع التراثي فإن ذلك لم يحل دون انسراب مفردات حديثــة أخذت طريقهـا إلى بنائــه الشــعري، مؤكدة بذلـك حتميـة لا يمكن رفضها، وهي أن اللغة نشاط اجتماعي؛ إذ اللغة «في حقيقتها هي حركة المجتمع، وهي حركـة تقـاس بمعايير زمانيـة ومكانيـة »(١) . «فظروف المجتمع السياســية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية ـ تنعكس على اللغة، وتؤثر فيها إيجابًا وسلبًا، وتؤثر في: أصواتها وأبنيتها، ونظمها النحوية، وقوانينها الدلالية»(٢) .

اللغة ـ إذن ـ متطورة بتطور المجتمع، ولغة الشـعر يصدق عليها ما يصدق على اللغة

---

(١) د/ عبد الصبور شاهين: في التطور اللغوى (مكتبة الشباب، ١٩٨٩م) ص ٣ .

(٢) د/ عبد العزيز أحمد علام: في علم اللغة (الطبعة الأولى، ١٤١٠هـ ـ ١٩٩٠م) ص ٣٢ .

عامة ، والمعجم الشعري من عناصر الشعر الأولى التي تتأثر بالتطور اللغوى، فبه يعبر الشاعر عن الأغراض المتغيرة في الحياة، ولكن هذا التطور لا يتخذ صورة تغير حاسم من مرحلة إلى مرحلة .

وبطبيعة الحال تأثر معجم الجارم الشعرى بما حدث من تطورات في العصر الحديث، في نُظُم الحياة وطرق المعيشة، فانسربت إليه مفردات حديثة مثل: المفردات الدالة على الآلات الحديثة : الآلات الحربية، ووسائل المواصلات، وبعض الآلات الموسيقية ، فمثلاً يستخدم إحدى الآلات الحربية «الطائرات» فيقول واصفًا إياها :

طَائِرَاتٌ تَرْمِي الْصَوَاعِقَ لا تَخْشَى إلَهًا ، وَلا تَخَافُ عَبيدَا
أجْهَدَتْ فِى السُّرَى خَوَافِقَ عِزْريلَ فَرَفَّتْ مِنْ خَلْفِهِنَّ وَئِيدَا
كُلَّمَا حَلَّقَتْ بِأُفْقِ مَكَانٍ تَرَكتْ فيهِ كَلَّ شَئٍ حَصِيدَا
كَمْ سَمِعْنَا عَزِيفَهَا مِنْ قَرِيبٍ فَغَدَا الرَّأيُ وَالسَّدَادُ بَعيدَا(١)

وتبدو المفردة «الطائرات» محور الصورة ؛ حيث ينسج الشاعر حولها الخيوط، ليكشف عن قسوة هذا السلاح؛ إذ ينشر الخراب والدمار في أي مكان يحل به، وأسهم في إبراز هذه الحال تلك المفردات التى استعان بها الشاعر في رسم صورته «ترمى، الصواعق، لا تخشى، لا تخاف، أجهدت، عزريل، حصيدا» فكلها مفردات تشي بالطابع التدميري لهذا السلاح، وبخاصة استدعاء شخصية «عزرائيل» الرامزة إلى الموت والفناء، واستعمال «حصيدا» الدالة على التحطم والتهشم، واستخدام مفردة «الصواعق» بما فيها من إيحاء بالخوف والفزع .

ويوظف إحدى وسائل المواصلات «القطار» فيقول:

(١) الديوان ١/ ٢٩ . والسرى: السير ليلاً. وئيدا: بطيئا.

تَركْـتُ مِصْـرَ وَفِـي قَلْـبِي وَقَـاطِرَتي مَراجِـلٌ بلَهِيـبِ النَّـار يَغْلِينَـا
سِـرْنَا مَعًـا فَبُخَـارُ النَّـار يَدْفَعُهَـا إلَـى اللِّقَـاءِ، وَنَـارُ الشَّـوْقِ تُزْجِينَـا
تشُـقُّ جَامِحَـةً غُلْـبَ الرِّيَـاضِ بِنَـا كَـالْبَرْقِ شَقَّ السَّحَابَ الْحُفَّلَ الْجُونَا(١)

يشير الشاعر في الأبيات إلى خاصة من خصائص «القطار» وهي احتراق الوقود، ويستغلها في عملية تشخيص هذه الوسيلة، عاطفًا إياها على قلبه، وفي هذا إيحاء بمدى شوقه وحنينه إلى السودان .

ويوظف ـ أيضًا ـ الآلات الموسيقية ، فيقول :

شِـعْرٌ مْـنَ اللهِ تَلْحِينًـا وَتَهْيِئَـةً لا النَّـايُ نَـايٌ، وَلاَ العِيدَانُ عِيدَانُ
إذَا شَـدَا أنْصَتَـتْ أُذْنُ الْوُجُـودِ لَـهُ وَلِلْوُجُـودِ كَمَـا لِلنَّـاسِ آذَانُ(٢)

فلنمح أن الشاعر يعقد مقارنة خفية بين شعره من جهة، والناى والعود من جهة أخرى، ترجح فيها كفة شعره، وفي هذا إيحاء بما لهذا الشعر من ألحان ساحرة عذبة غطت على ألحان الناي والعود معًا .

ومن المفردات الحديثة التى حازها معجم الجارم: مصطلحات العلوم وبخاصة علم الطب، مثل : داء الفيل، الجراثيم، الميكروب، الفنيك.. إلخ .

فحين يرنو إلى بيان الحال البائسة التى وصلت إليها «رشيد» من جراء «داء الفيل» الذي استشرى فيها يقول:

وغَـدَا الْفيـلُ فيـكِ دَاءً وَبيـلاً نَافِثًـا سُـمَّهُ مُغِـيرًا مُجِـدًّا(٣)

---

(١) السابق ١ / ١٤١ . ومراجل: أوعية النار التي لا دخان لها. تزجينا: تدفعنا. غلب: جمع غلباء، الحديقة الكثيفة الشجر. الجون: الأسود.

(٢) السابق ١ / ٨٣ .

(٣) السابق ١ / ٥٢ . والفيل: داء الفيل الذي يؤدي إلى ورم الأراف ويجعل الإنسان عاجزًا عن المشي.

ثم يقول:

يَفْتِـكُ السُّـــــــمْ فِـى بَنِيهَـــا فَـلا تَرْفَـعُ كَفًّـــا، وَلاَ تُحَـرِّكُ زَنْـدَا
ثُـمَّ تُلْقِـى السِّــــــلاحَ إلْقَـــاءَ ذُلٍّ وَ «الْجَرَاثِيـم» حَوْلَهَـــا تَتَحَـدَّى(١)

وفي الأبيات حرب تشتعل ، أحد طرفيها داء «الفيل» و« الجراثيم» ، وهو الطرف الراجح الكفـة؛ فيبدو «داء الفيـل» داء وبيلاً، نافثًـا سمـه، مغـيرًا ، مجدّا (نشـيطًا) ، و«الجراثيم»: تتحدى، وفي المقابل تبدو رشيد ـ متمثلة في بنيها ـ ضعيفة خائرة القوى، لا ترفع كفًّا، ولا تحرك زندًا، تلقى السلاح في ذل .

ويسـتخدم الجـارم ـ أيضًـا ـ مصطلحـات العلوم الأخـرى ، ومن ذلـك اسـتخدامه لِمُصْطَلَحيْ «المد، والجزر»:

يَـــا ابْنَـــــةَ الْيَـمِّ لا تُرَاعِـي فـــإنِّي قَـدْ رَأيْـــتُ الأُمُـورَ جَــزْرًا وَمَـدًّا(٢)

واسـتخدام المصطلحـين في البيت فيـه دلالــة على عدم الثبـوت، وأن الأمور تتبدل وتتحول، وفي ذلك تطمين لرشـيد التي دهتهـا الخطوب بعدم دوام هذه الحال، بل لابد يومًا من زوال هذه الخطوب .

وقد حـوى معجم الجـارم الشـعري من المعجـم الحديث ـ أيضًا ـ أسمـاء شـخصيات حديثة وأعلامًا ، فقد عـج معجمه بمثل هذه الأعلام، فقد كثر توارد أسماء الشخصيات التي عاصرته، ويكفـي دليلاً على هذه الكثرة أن من بين ثلاث وثلاثين وثلاثمائة قصيدة ومقطوعة هي مجمـوع قصائد الديوان ومقطوعاتـه جاءت سـبع وخمسـون قصيدة منها مشتملة عناوينها على أعلام حديثة، موزعة على عدة حقول : أسماء شخصيات زعماء الشعب، وأسماء شخصيات أسرة محمد علي، وأسماء شخصيات علمية وأدبية وفكرية ،

(١) الديوان ١ / ٥٣ .
(٢) السابق ١ / ٥١ .

وأسماء بلدان ومدن، وأسماء مؤسسات ومظاهر حضارية، وأسماء أعلام أجنبية .

وإذا كان الأعلام الحديثة برزت هذا البروز في عناوين قصائد الجارم، فبرزوها أشد في القصائد ذاتها، وهي تتوزع على الحقول السابقة، وتكفى نظرة سريعة في ديوان الجارم ليتبين ذلك(١) .

وقد يوغل معجم الجارم في اقترابه من المعجم الحديث حتى يقترب من لغة الحياة اليومية، فتتردد فيه مفردات كثيرة الورود على ألسنة العامة، وقد تكون عامية أحيانًا، فها هو يعبر عن زيادة أحد أصدقائه له، فيقترب كثيرًا من لغة الحياة اليومية :

قَدْ زَارَنِي ذَاتَ يَوْمٍ فِي وَقْتِ قَيْظٍ وَكِنٍّ
فَكَانَ أُنْسًا تَدَانَتْ بِهِ الْمُنَى بَعْدَ ضَنٍّ
فَاضَ الْحَدِيثُ زُلاَلاً عَذْبًا وَمَا قَالَ قَطْنِي
فُكَاهَةٌ مِنْ لَدُنْهُ وَنُكْتَةٌ مِنْ لَدُنِّي
فِي الأُذْنِ قَهْوٌدُ كَرْمٍ وَالْكَفّ قَهْوَةُ بُنٍّ(٢)

فالموقف الذي تعبر عنه الأبيات يتكرر كثيرًا في الحياة اليومية؛ ولذلك ليس غريبًا استدعاء الجارم لبعض المفردات المتداولة بين الناس في مثل هذا الموقف، فقد استدعى مفردتي «نكتة وقهوة» الشائعتين .

وينسرب إلى معجم الجارم ـ ولكن بندرة ـ بعض المفردات العامية، ومنها مفردة «السيما» :

---

(١) انظر على سبيل المثال : الديوان ١ / ٣٣ ، ١ / ٤١ ، ١ / ٦٢ ، ١ / ١٢٢ ، ١ / ١٦٢ ، ٢ / ٦٤٠ ، ٢/ ٤١٥ ، ٢ / ٥١٥ ، ٢ / ٥٣٥ .. وغير ذلك.

(٢) السابق ٢ / ٣٢٤ . وكن: استكانة.

فَكَمْ مُلُوكٍ عَلَى الشَّــطَّيْنِ قَدْ نَزَلُوا كَــانُوا فَرَاعِينَ أوْ كَــانُوا سَــلاَطِينَا

فُنُونُهُــمْ كَــنَّ للأَيَّــامِ مُعْجِــزَةً وَحُكْمُهُــمْ كَــانَ لِلدُّنْيَــا قَوَانِينَــا

مَرُّوا كَأَشــرِطَةِ «السِّــيمَا» وَمَا تَركُوا إلاَّ حُطَامًــا مِنَ الذُّكْـرَى يُؤسِّــينَا[١]

وحضور مفردة «السيما» كشف عن سرعة مرور الأيام وتبدل الحياة وتحولها، وعدم ثبات حال الإنسان فيها مهما بلغ شأنه، وقد تمثل ذلك في الفراعين والسلاطين الذين حكموا وادى النيل، وخلفوا حضارات شاهدة على قوتهم، وهنا ملمح وهو أن المفردة «السيما» فيها دلالة على السرعة والمتعة في آن واحدٍ، وسرعان ما تنقضى المتعة ويعقبها التفكر والألم والحنين.

ومن سمات معجم الجارم الشعري ـ أيضًا ـ أنه يشبه المعجم الشعري لشعراء الاتجاه الوجداني[٢] مشابهة واضحة من ناحيتين :

الأولى: الحقول الدلالية التي تنتمي إليها الألفاظ؛ كالحب، والموت، والطبيعة، والمعاني الإنسانية، وهي مفردات في غالبها تعبر عن ملامح وجدانية رومانسية، مثل : الشيب، الشباب، الدهر، الحب، الحسن، ريحانة، الإثم، الحيرة، البؤس، الآلام.. إلخ، ومثل هذه المفردات وظفها الجارم للكشف عن حالته النفسية وحنينه إلى ذكريات الماضي ورأيه في الحب والمرأة وفلسفته في الحياة والموت، وكل هذه الملامح ملامح وجدانية وورومانتيكية.

ومن اللوحات الوجدانية التي يعبر فيها عن مأساته مع الزمن القاهر:

---

(١) الديوان ١ / ١٤٢ .

(٢) هذه التسمية أطلقها الدكتور عبد القادر القط في كتابه: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر.

قَـدْ تَوَلَّى الشَّـــــبَابُ رَيْحانَــــةُ الْحُبِّ، فَمَـنْ لِي بـــالْحُبِّ أوْ رَيْحَانِـــهْ
آهِ مِـنْ حَـيْرَةِ الْمَشِـــيبِ: سَـــوَاءٌ   هُـوَ فِـي بَوْحِـــهِ وَفِـي كِتْمَانِـــهْ
إنْ كَتَمْنَـــاهُ قَهْقَـــهَ الدَّهْـرُ جَـذْلاَنَ، وَمَـدَّ الْخَبِيــثُ طَـرْفَ لِسَـــانِهْ
أوْ أبَحْنَـــاهُ رَاعَنَـــا كُـلَّ يَـوْمٍ   شُــــرُفَاتٌ يَهْوِيـنَ مِـنْ بُنْيَانِـــهْ[1]

فهذه اللوحة تكثر فيها المفردات التي تعبر عن حالة وجدانية أليمة، تعبر عن مأساة الشاعر لحلول الشيب به ، حيث تولى الشباب ريحانة الحب؛ ولذلك فهو يتأوه من المشيب ومن حيرته .

الثانية : الاعتماد على مفردة معينة أو صيغة معينة واتخاذها مفتاحًا لغويًّا للقصيدة كاملة، تتداعى من خلاله الأفكار وتنساب الانفعالات[2] ، أو يتخذ الشاعر المفردة أو الصيغة مفتاحًا للوحة من لوحات القصيدة؛ حيث يعمق المفردة ويمتد بها ، فمن القصائد التي بناها الجارم على مفردة محورية قصيدته «لبنان» (٢ / ٤٨١) وقصيدته «باريس» (٢/ ٥٣٥) التى اتخذ فيها من كلمة «لبنان» في الأولى و «باريس» في الثانية مرتكزًا ينسج حوله الألفاظ والعبارات والمعاني ويصوغ الصور، فإذا انتهت فكرة أو لوحة كرر الشاعر المفردة مرة أخرى في بداية فكرة أو لوحة أخرى . وهناك قصائد بناها من أولها إلى آخرها على مفردة واحدة مثل قصيدة «حنين طائر» (٢/ ٣٣٦)، فقد صاغها كلها ونسج خيوطها حول الطائر، ومن القصائد التي بناها على بعض الصيغ قصيدة : «أفراح مصر» (١/ ٢٤١) و«الجامعة العربية » (٢/ ٣٤٧) فبناهما على صيغة المركب الإضافى «أميرة النيل» في الأولى «وسنا الشرق» في الثانية، ثم أدار الحوار حولهما، وكررهما في صدر كل لوحة من لوحات القصيدة، وبنى الجارم ـ أيضًا ـ بعض قصائده على صيغة مركبة من : أداة نداء ومنادى، ومن ذلك قصيدة

(١) الديوان ٢ / ٥١١ .

(٢) انظر: د/ عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ص ٣٥٤ ـ ٣٥٩ .

«مصيف رشيد» (٢/ ٣٠٧) و«قبر حفني» (٢/ ٣٢٠) ؛ فاتخذ من صيغة «أرشيد» في الأولى ، و«يا قبر حفني» في الثانية محورًا يتكرر بين الحين والحين، يلج عن طريقه فكرة جديدة .

ومثل هذه المفردات والصيغ المحورية تشد أجزاء القصيدة بعضها إلى بعضها، وتسهم في ترابطها وتقدمها نحو النهاية .

أما اتخاذ الجارم للمفردات والصيغ الممتدة في أثناء القصيدة فأحيانًا يعمق المفردة أو الصيغة ويمتد بها، وأحيانًا أخرى لا يقف أمامها كثيرًا ويتجاوزها سريعًا .

فمن المفردات التي امتد بها الجارم، ولكنه لم يقف عندها طويلاً، ليعمقها ما جاء في قوله :

حُسَامٌ لَهُ مَجْدُ الْخُلُودِ قِرَابُ ... يُحَوِّمُ شِعْرِى حَوْلَهُ فيهَابُ
وَطَوْدٌ مِنَ الْعِزِّ الأَشَمِّ عَنَتْ لَهُ ... وجُوهٌ، وَدَانَتْ بِالْوَلاءِ رقَابُ
وَسِرٌّ سَمَاوِيٌّ ثَوَى فِي ضَرِيحِهِ ... لَهُ مِنْ جَنَاحيْ جَبْرَائِيلَ قِبَابُ
وَقَبْرٌ كَمِحْرَابِ الصَّلاَةِ مُطَهَّرٌ ... عَلَيهِ نَعِيمٌ وَارِفٌ وَثَوَابُ
وَكَنْزٌ بِهِ مِنْ جَنَّةِ الْخُلْدِ دُرَّةٌ ... تَرُدُّ ثَمِينَ الدُّرِّ وَهْيَ سِخَابُ
وَزَهْرٌ مِنَ الآمَالِ رَفَّ بروْضَةٍ ... بهَا الأَرْضُ مِسْكٌ وَالنَّسِيمُ مَلاَبُ[1]

ففي الأبيات تتوالى المفردات الممتدة، لا تتجاوز المفردة البيت؛ وبذلك حقق الشاعر هدفين؛ أولهما: تعميق المفردة، وإبراز ما فيها من سمات وخصائص، وفي هذا تحقيق للهدف الثاني وهو بيان ما كان يتمتع به المرثي من صفات القوة والعزة والإلهام الرباني والطهر والصفاء .

---

(١) الديوان ٢ / ٢٩٩ . وحسامٌ: سيف. طود: جبل. سخاب: عقد من خرز صنع من الطين. ملاب: عطر، أو نبات الزعفران.

والأبيـات يتنازعها نوعـان من المفردات؛ المفردات الفخمـة (حسـام ، مجد، الخلود، يهاب ، طود، العز الأشم) والمفردات الناعمـة (سر، الصلاة، مطهر، نعيم وارف، جنة الخلد، زهـر، الآمال، روضـة، مسك، النسـيم)، وفي ذلك دلالـة على أن المرثي ـ برغم أنه كان قويًّا عزيزًا لم يكن جبارًا عتيًّا، فقد كان حسن الأخلاق رقيقها، والمفردات في الأبيـات تنتمي إلى حقول عدة؛ ولذلـك فاللوحة الـتي تعبر عنهـا هذه المفردات متعددة الخيوط والألوان، لكي تعـبر عمـا يجوس في نفـس الشـاعر من مشــاعر، ولكي تلاحق الأوصاف المتعددة المتزاحمة على فكره.

ومن المفردات التي عمقها الجارم ووقف أمامها طويلاً ما جاء في قوله:

وَالزَّهْـــــرُ يَنْضَـــــحُ عِطْـــــرًا بَيْـــنَ الرُّبَـــــا وَمَلابَـــــا
لَـــــــهُ ابْتِسَـــــــامُ حَبِيـــبٍ أنْسَـــــــى الْمُحِـــبَّ الْعِتَابَـــا
يَرْنُـــو فَـــــيُرْخِي حَيَـــــاءً مِـــنَ الْكِمَـــــامِ نِقَابَـــــا
رَأى شَــــــبَابًا وَضِيئًـــا عَـــمَّ الْقُـــرَى وَالرِّحَابَـــــا
رَأى خَلائِــــــقَ زُهْـــــرًا كَالْمِسْـــــكِ طَـــابَتْ وَطَابَـــا
تَطَــــــامَنَتْ هَضَبَــــــاتٌ مَـــاذَا أصَـــابَ الْهِضَابَـــا؟
كَـــانَتْ تُسَــــامِي الثُّرَيَّـــا وَالْيَـــوْمَ تَحْنِـــي الرِّقَابَـــــا
رَأتْ جَـــلالاً مَهِيبًـــــا فَمَـــــا وَنَـــتْ أنْ تَهَابَـــــا
وَهَالَهَــــــا مِنْـــكَ عَـــزْمٌ لَـــوْ لامَـــسَ الصَّخْـــرَ ذَابَـــا(١)

وتسـير القصيدة على هـذا المنوال حتى نهايتها، يسـتغل الشـاعر عنصرًا من العناصر ينسـج حولـه مجموعـة مـن الخيوط، مشـكلاً بذلك لوحـة من لوحـات القصيدة التي

---

(١) الديوان ١ / ٢٠٣ ، ٢٠٤ . وتطامنت: انخفضت.

تتضامن لتعبر عن غرض الشاعر من قول القصيدة، وأكثر هذه المفردات منتزع من الطبيعة (النخل، الزهر، هضبات، البحر، النيل) ما عدا مفردتَيْ (الناس، ورشيد) اللتين اتخذ منهما محورين للوحتين من لوحات القصيدة .

وفي الأبيات اتخذ الجارم من مفردتي (الزهر، الهضبات» محورين، وخلع عليهما من صفات الإنسان ما بث فيهما الحركة والحياة، فالزهر (له ابتسام، يرنو، يرخى حياء، رأى شبابًا)، والهضاب (تحني الرقابا، رأت جلالاً، وما ونت أن تهابا، هالها)، ونلاحظ احتفال الشاعر بحاسة البصر، وهذا يتوافق مع ما ينبغي التعبير عنه، وهو بيان الأثر الذي تركه مرور الممدوح بهذه الأشياء (الشخوص) ومدى احتفائها به، ولن يظهر الأثر وذلك الاحتفاء عليها ما لم تر المار .

وتشع اللوحتان جوًّا من البشر والسعادة منبعه مجموعة من المفردات تبعث عليه (عطرًا، ملابا، الربا، ابتسام، حبيب، وضيئًا ، المسك، طابت، طابا، تسامى، الثريا، جلالا) ، وهذا الجو تصوير لسعادة الكون بالممدوح، وهذا يدل دلالة قوية على منزلته الرفيعة ومحبته التي تملأ القلوب، فتسعد لرؤيته .

وقد يستخدم الجارم مفردة أو صيغة تتفجر منها مفردات أو صيغ تكون لوحات في إطار اللوحة الأساسية التي كونتها المفردة أو الصيغة الأولى، ومن ذلك :

اقْتِبَالُ الرَّبِيعِ فِي بَسَمَاتِهِ   نَبَّهَ الْكَونَ بَعْدَ طُولِ سُبَاتِهْ
يَنْشُرُ الزُّهْرَ كالدَّنَانِيرِ غَضًّا   أيْنَ حُرُّ النُّضَارِ مِنَ زَهَراتِهْ
قَدْ سَئِمْنَا دُجَى الشِّتَاءِ فجِئْنَا   نَرْشُفُ النُّورَ مِنْ سَنَا لَمَحَاتِهْ
وَخَلَعْنَا الدِثَارَ مِثْلَ أسِيرٍ   حُلَّ مِنْ قَيْدِهِ وَمِنْ وَخَزَاتِهْ
قَدْ ظَنَنَّاهُ فِي الشِّتَاءِ وقَاءً   فَجَمَعْنَا الشِّتَاءَ فِي طَيَّاتِهْ

تَبْخَــلُ أنْ تُشِـــــيرَ مِــنْ الــبردِ ويخشــــــى المقــرورُ مــن لفتاتِــــهْ
جَمَـدَتْ صَوْلَـــةُ اللّسَــــان وَكَــادَتْ تَجْمُـدُ الْهَاتِفَــــاتُ مِــنْ كَلِمَاتِــــهْ
وَاخْتَفَــى الطَّـيْرُ واخْتَفَى كُـلُّ صَـوْتٍ مُوصِلِــيٍّ الأَدَاءِ فِــي لَهَوَاتِـــــهْ
وَرَأيْنَــا الأَشْــجَارَ يَسْـــلُبُهَا الْحُسْــــنُ سَـــنَا حَلْيِـــهِ وَسِـــحْرَ شِـــيَاتِهْ
مَــــالَ فيهَــا برَأْسِــــهِ كُـلُّ فَـرْعٍ بَاحِثًــا فِـى الـتُّرَابِ عَـنْ وَرَقَاتِــهْ
يَهْـرَمُ الدَّهْـرُ فِي الشِّـــتَاءِ وَيَلْقَى مَــا مَضَـى فِي الرَّبِيـعِ عَـنْ صَبَوَاتِـهْ
هُـوَ تَحْـتُ الْوُجُـودِ غَنَّـى بـــهِ الطَّـيْرُ فَهَــزَّ الغُصُـونَ فِـي دَوْحَاتِـــهْ
سَـــــايَرَتْهُ الأَزْهَـــارُ تَهْفُـو يَمِينًــا وَشِــــمَالاً عَلَى هَـوَى نَغَمَاتِــهْ
وَإذَا صَفَّـقَ الْغَدِيـرُ انْثَنَـى الْغُصْـنُ نَضــيرَ الشَّـــبَابِ فِـى رَقَصَاتِــهْ[١]

فالأبيات تعتمد على مفردة محورية «الربيع» تكوِّن لوحة كبرى تضم في حناياها لوحة أصغر، عمادها مفردة «الشتاء» التي تضم بدورها لوحة أكثر صغرًا تقوم على مفردة «الأشجار» ، فلفظة «الشتاء» تفجرت من «الربيع» ، ولفظة «الأشجار» تفجرت من «الشتاء» في صورة متسلسلة، وهي صورة دائرية؛ حيث أنهى الجارم اللوحة بالحديث عن الربيع مثلما بدأ به. وفي هذه الصورة يحتفي الشاعر بعناصر: اللون والحركة والصوت؛ فعناصر اللون في صفرة الدنانير وحر النضار (الذهب الخالص)، وفي دجى (ظلمة) الليل ، وفي سنا (ضوء) الربيع والحلي، والنور، وفي شيات (اللون في الشيء يخالف بقية لونه) الحسن، وفي ألوان الزهر والفروع والأغصان والأشجار، أما عناصر الحركة والسكون فتبرز في اقتبال الربيع، وسبات (نوم) الكون، وفي «جئنا ، خلعنا، حل من قيده، جمعنا، الكف أن تشير، جمدت، اختفى الطير، مال

(١) الديوان ٤٨٩ ، ٤٩٠ . والنضار: الذهب الخالص. المقرور: المصاب بشدة البرد. موصلي: نسبة إلى إسحاق الموصلي المغني المشهور؟ لهواته: جمع لهاة، وهي اللحمة المشرفة على الحلق في أقصى سقف الفم. شياته: جمع شيته وهو اللون في الشيء يخالف بقية لونه. صبواته: أيام الصبي والشباب.

فيها برأسـه، باحثًا ، يلقى، هز، سباته، تهفو يمينًا وشمالاً، صفق، انثنى، رقصاته»، وأما عنـاصر الصـوت فتتحقق في «اللســـان، والهاتفــات، صوت موصلـي، لهواتــه، غنى، نغماته،... »، تتمـازج هذه العناصر مكونـة لوحـة تموج بالحياة، خصوصًـا أن الشاعر اعتمد فيها ـ كثيرًا ـ على تشخيص عناصرها، فانبعثت فيها الحركة، ودبت فيها الحياة.

وتكثر في اللوحـة المفـردات الهامسـة ذات الطبيعـة الرومانســية، وجلهـا منتزع من الطبيعـة، بل إن العنـاصر غير الطبيعيـة موظفـة للتعبير عن العنـاصر الطبيعيـة؛ إذ اللوحة لوحة طبيعية يصف فيها الجارم الربيع وأهميته وجماله في مقابلة الشتاء، ببرده وعبوثه.

وبهـذا لا يظل المعجم الشـعري عند الجارم علـى سـطح الصورة، بل تصبح الألفاظ خيوطًـا في نسيج التعبـير والتصوير. والحق أن الألفاظ في مثل هـذا الشعر تصبح عنصرًا من عناصر الصورة الشعرية، لابد لدراستها دراسة تفصيلية من وضعها في موضعها من الصورة الشعرية .

وتجدر الإشـــارة ـ قبل مغـادرة هـذه النقطـة ـ إلى أن تـأثر معجم الجـارم بالشــعر الوجداني والرومانسـي لم يرق إلى الحد الذي يمكـن معه القول: إن هـذا شعر وجداني أو رومانسـي، بـل هي ومضات وجدانيـة ورومانسـية تضيء بين الفينـة والفينـة، وتأثر جزئي من بعض الجهات لا كلها .

٢ـ المعجم الشعري والتجربة الشعرية :

يعرض البحث في هذا القسم من دراسة المعجم الشعري صورًا لدوره في التعبير عن التجربة الشعرية لدى الجارم الذي تلون واختلف باختلاف التجربة، ففي مدحته للدكتور علي توفيق شوشة وكيل وزارة الصحة التي يقول فيها:

فَتَى مِصْرٍ، وَهَلْ تَلْقَى بِمِصْرٍ   فَتًى أمْضَى وَأوْرَى مِنْهُ زَنْدَا؟
تَدَارَكَ مِصْرَ (وَالْمِكْرُوبُ) يَطْغى   وَيَنْفُثُ سُمَّهُ وَيَؤُدُّ أدَّا
طَوَى آجَالَ أهْلِيهَا هَبَاءً   وَبَدَّدَ نَسْلَهَا فَتْكًا وَوَأْدَا
فَشَدَّ عَلَيْهِ مِقْدامًا جَرِيئًا   كَمَا هَيَّجْتَ يَوْمَ الرَّوْعِ أُسْدَا
تَحَدَّاهُ وَصَالَ وَلَوْ سِوَاهُ   أرَادَ لَمَا اسْتطَاعَ وَلاَ تَحَدَّى
فَطَهَّرَ أرْضَهَا وَحَمَى حِمَاهَا   وَصَانَ شَبَابَهَا وَهَدى وَأهْدَى
تَطِيرُ بهَا الْبَعُوضَةُ وَهْيَ تَدري   بأَنَّ وَرَاءَهَا لِلْمَوْتِ حَشْدَا
وَيَمْشِي الْقَمْلُ (والدِّى دِي) رَصِيدٌ   يُصَوِّبُ خَلْفَهُ السَّهْمَ الأَسَدَّا(١)

نلاحظ أنه يُكْثِر من استخدام المعجم الطبي «الميكروب، سمه، طهر، البعوضة، القمل، الدي دي »(٢) ، وقد اكتسب هذا المعجم دلالات وهوامش جديدة، فالميكروب ـ كما هو معروف ـ آفة تصيب جسم الإنسان فتسبب له المرض، ولكنه ـ هنا ـ ظالم طاغ مثله مثل الثعبان ينفث سمه الفتاك، والبعوضة ـ تلك الحشرة التي تنقل الأمراض ـ جاءت في صورة إنسان يدري أن وراءه من يلاحقه، فالاستخدام ـ هنا ـ مجازي، وكذلك القمل الذي يمشي، ولكن هناك من يرصده لكي يفتك به. كما أن

(١) الديوان ١ / ٢٠١ . يؤد: يقطع ويميت.

(٢) الدي دي: هي مادة تقتل الحشرات برشها في الأماكن الموبوءة .

الجو العام يوحي بأن أمامنا حربًا شعواء؛ طرفها الأول: الممدوح، وطرفها الثاني: الميكروبات والحشرات التي تنقل الأمراض؛ ولذلك كثرت المفردات الدالة على ذلك ـ وإن كانت في غالبها تراثية ـ مثل : « أمضى، أورى، زندا، مقداما، جريئا، هيجت، يوم الروع، تحدي ، صال، حمى حماها، حشدا، يصوب، السهم الأسد » فهذه المفردات توحي بجو المواجهة والتحدى .

وفي قصيدته «الجامعة العربية» التى يقول فيها :

صَحَا الشَّرْقُ وَانْجَابَ الْكَرَى عَنْ عُيُونِهِ   وَلَيْسَ لِمَنْ رَامَ الْكَوَاكِبَ مَضْجَعُ
إذَا كَانَ فِي أحْلَامِ مَاضِيهِ رَائِعًا   فَنَهْضَتُهُ الْكُبْرَى أجَلُّ وَأرْوَعُ!
تَوَحَّدَ حَتَّى صَارَ قَلْبًا تَحُوطُهُ   قُلُوبٌ مِنَ الْعُرْبِ الْكِرَامِ وَأضْلُعُ
وَأرْسَلَهَا فِي الْخَافِقِينَ وَثِيقَةً   لَهَا الْحُبُّ يُمْلِي وَالْوَفَاءُ يُوَقِّعُ
لَقَدْ كَانَ حُلْمًا أنْ نَرَى الشَّرْقَ وَحْدَةً   وَلَكِنْ مِنَ الأَحْلامِ مَا يُتَوَقَّعُ
إذَا عُدِّدَتْ رَايَاتُهُ فَهي رَايَةٌ   وَإنْ كَثُرَتْ أوْطَانُهُ فَهْيَ مَوْضِعُ
فَلَيْسَتْ حُدُودُ الأَرْضِ تَفْصِلُ بَيْنَنَا   لَنَا الشَّرْقُ حَدٌّ ، وَالْعُرُوبَةُ مَوْقِعُ(١)

فيصادفنا ـ هنا ـ شعور بالفخر والفرحة، والتوحد والتآلف، ولذلك اصطبغت مفرداته بهذا الشعور ، فكلمات «انجاب» التي تدل على الإزاحة والانكشاف، و«رائعًا» التي توحي بالبشر والسرور، و«نهضته الكبرى، أجل، أروع» الموحية بالتقدم والازدهار ـ كل هذه الكلمات تدل دلالة واضحة على جو الفرح والفخر بالأمة العربية، وكلمات «توحد، قلبًا، العرب الكرام، وثيقة ، الحب، الوفاء، وحدة، راية، أوطانه، موضع ...» توحي بالتوحد والحب والائتلاف. ونلاحظ دقة الشاعر في اختيار مفرداته التي تناسب المقام؛ حيث إن القصيدة قيلت بمناسبة الاحتفال بإنشاء الجامعة

(١) الديوان ٢ / ٣٤٩ . الكرى: النوم. رام: أراد. مضجع: موضع النوم.

العربيـة، ونلاحظ ـ أيضًا ـ اسـتدعاء الشـاعر للمفردات ذات الجرس العـالي الفخمـة لتناسـب المقـام، مقـام الفخـار والعظمـة، ومـن تلك المفردات «صحـا، انجـاب، رام، الكبرى، تفصل، حد ...» .

وهذا موقف شعوري يبدو فيه الشـاعر ثائرًا على باريس التي لم تصمد أمام أعدائها في الحرب العالمية الثانية :

بَـــاريسُ هَـــالَتْكِ الدِّمَـــاءُ غَزِيـرَةً   فَسَـــــقَطْتِ بيْـنَ نِصَـــالِ جَزَّاريـكِ!
خِفْــتِ الْقَذَائِــفَ أنْ تَهُـدَّ مَعَالِمًـــا   فَتَهــدَّمَ التَّـــــاريخُ فِـــى أيْدِيـــكِ!
مَـا كَـانَ أحْرَى لَـوْ دُكِكْتِ إِلَـى الثَّرَى   وَتَرَكْــتِ ذِكْـرًا لَيْـسَ بـــالْمَدْكُوكِ!
مَـا بُـرْجُ «ايفـل» حِـينَ يَسْـــلَمُ مَـانِعٌ   هَمْسًـــــا يَطْـنُّ غَـدًا بـــأُذْنِ بَنِيـكِ
لَـوْ طَـالَ صَـبْرُكِ فِي الْمكَـارِهِ سَـــاعَةً   لَرَأيْــتِ أنَّ الْمَـــوْتَ قَـــدْ يُنْجِيـــكِ
إنَّ الَّـذِى خَلَـقَ الْكَرَامـــةَ صَانَهَـــا   بالسَّـــيْفِ يَمْحُو رأيَ كُـلِّ أفيـكِ(١)

لذلك نجد المفردات كالصواعق قويـة ذات جرس عالٍ توحى بالثورة والغضب، من ذلك: «هـالتك، غريزة، جزاريـك، القذائف، تهد، تهـدم، دككت، المدكوك، يمحو ، أفيك» .

واسـتخدام الفعل «تهدم» المزيد بالتـاء والتضعيف إيحاء بشـناعة موقـف الباريسيين المخزى من جراء استسلامهم؛ إذ تهدم تاريخ مدينتهم وتحطم فوق رءوسهم .

وموقف شـعورى آخر اسـتدعى من الشـاعر الخضوع والتوسـل والتكسـر، وذلك حينما ناجى رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ :

(١) الديوان ٢ / ٥٣٦ ، ٥٣٧ . وهـالتك: أفزعتك. نصال: جمع نصل، وهو حد السـكين. برج إيفل: هو برج عظيم وأحد معالم باريس. أفيك: كاذب فاسد الرأي.

نبيَّ الْهُدَى قَدْ حَرَّقَ الأنْفُسَ الصَّدَى　وَنَحْنُ لفَيْضٍ مِنْ يَدَيْكَ ظِمَاءُ
أفِضْهَا عَلَيْنَا نَفْحةً هَاشِمِيَّةً　يُلَمُّ بهَا جُرْحٌ وَيَبْرَأ دَاءُ
فليس لنا إلا رضاك وسيلة　وَلَيسَ لنَا إلاَّ حِمَاكَ رجَاءُ[1]

حيث تنسال المفردات في الأبيات في سهولة ويسر ورقة؛ لتوحي بالتوسل والضراعة (فيض ، أفضها ، نفحة ، رضاك وسلية) .

وهكذا يتلون معجم الجارم بالشعور والعاطفة، فإذا اشتدت العاطفة وكان الموضوع ذا صبغة حماسية، جاءت المفردات قوية الجرس، عالية النبرة، معبرة عن الموقف، وإذا رقت العاطفة في موضوعات ذات طبيعة هادئة، جاءت الألفاظ رقيقة هادئة ناعمة النبرة.

٣ـ المعجم الشعري: حقول بارزة

تنصب دراسة المعجم الشعري في هذا القسم على تأمل الدلالات الشعرية التى تتحمل بها المفردات داخل النص الشعري وكيفية توارد هذه المفردات. وتصبح مثل هذه الدراسة عظيمة الأهمية ـ بل ضرورية ـ في حالة المفردات التي تتردد داخل النص بنسب عالية، ولكن قد يقتضي الأمر ـ أحيانًا ـ التطرق إلى مفردات قليلة الشيوع في النص، وذلك لارتباطها بالمفردات كثيرة التردد، أو لدورها الفاعل في إنتاج دلالة النص.

وقارئ شعر الجارم يلفت نظره مجموعة من المفردات المتكررة بكثرة وقد صارت أدوات أثيرة للتعبير عن رؤيته الخاصة، وهي من الكثرة والوضوح بحيث يقع عليها القارئ وتستوقفه لتأملها واستكناه دلالاتها، وتتوزع هذه المفردات على الحقول التالية:

---

(١) الديوان ١/ ١٩.

أ ـ مفردات الدين　　　　ب ـ مفردات الطبيعة

جـ ـ مفردات الأعلام　　　　د ـ مفردات الزمن

هـ ـ مفردات المكان　　　　و ـ مفردات المرأة .

ولتقديم قراءة منسجمة اعتمد البحث في داخل كل حقل على اختيار أبرز المفردات المسهمة في تشكيل بنية النص وإنتاج دلالاته وجمالياته .

أ ـ مفردات الدين :

شاع في شعر الجارم كثير من مفردات الدين التي تعبر عن عقائد الإسلام وشرائعه، ولعل هذه سمة عامة في شعر المحافظين(١)، ويكثر توارد هذه المفردات لدى الجارم في قصائد المدح والرثاء ، فمن المفردات التي كثر تواردها لفظ الجلالة (الله) حتى ما تكاد تخلو قصيدة منه، بل قد يتكرر في البيت الواحد أكثر من مرة :

قَـــــانِتٌ لله فِـي مِحْرَابِـــــهِ　　لَمْ يَشُـــبْ آمَالَـــهُ فِـي الله رَيْـنْ(٢)

واستدعاء لفظ الجلالة على هذا النحو يدل على خشوع الممدوح لله وثقته العظيمة به.

وقد يستدعى الجارم اسمًا من أسماء الله الحسنى :

إذا كَـانَ لـلرَّحْمَنِ في النَّـاسِ آيَـةٌ　　فَـإنَّكَ بَيْـنَ النَّـاسِ آيَتُـهُ العُظْمَى(٣)

واستدعاء مفردة (الرحمن) أشاعت في البيت نوعًا من المبالغة، لكنها دقيقة في مكانها؛ إذ تتناسب مع وظيفة الممدوح (الطبيب) ، حيث يُرتجى في الطبيب أن يكون رحيمًا بمرضاه .

(١) انظر د/ نبيل سليمان طبوشة : الاتجاه الإسلامي في الشعر المصرى المحافظ من ١٨٨٢م ـ ١٩١٩م (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠م) ص ٢٤١ وما بعدها .

(٢) الديوان ٢ / ٥٢٣ .

(٣) السابق ٢ / ٤٢٣ .

ويستخدم الجارم المفردات المتصلة بعالم الغيب (الملائكة، الجن، الجنة، النار، البعث، النشور ...) ، فحينما يتطلع إلى بيان طبيعة العرب في السلم والحرب يجلب مفردتي (الملائكة، الجنان) :

فِي السِّلْمِ إنْ حَكَمُوا كَانُوا مَلائكَةً وفِى   لَظَى الحَرْبِ تَحْتَ النَّقْعِ جِنَّانُ[١]

وهذا الاستدعاء يكشف عن طبيعة العرب المتناقضة بين السلم والحرب، ففي السلم أخيار حكماء عادلون في أحكامهم كالملائكة، وفي الحرب ينزلون على عدوهم كالصاعقة، فلا تراهم الأعين وكأنهم الجن .

ويورد الجارم بعض المفردات الدالة على بعض مشاهد القيامة، كالبعث والنشور:

فَبَدَا (مُحَمَّدُكُمْ) فَهَبَّ صَرِيعُهُمْ   حَيًّا، كَذَاكَ البَعْثُ والإنْشَارُ[٢]

والمفردتان البعث والإنشار أشاعتا مبالغة من شأنها إبراز قدرة الممدوح ودوره الفعال في إنهاض مصر في العصر الحديث .

ويستخدم مفردتي (الجنة والنار) ، فيكثر ذكر الجنة في مرثياته، فيقول:

وَرَفَعْتَ مِنْ شِعْرِى وكُنْتَ تُحِبُّهُ   وَتُحِسُّ سِرَّ الفَنِّ في أبْيَاتِهِ

... ...

أنْشِدْهُ حَسَّانًا إذَا لاقَيْتَهُ   فِي جَنَّةِ الفِرْدَوْس بَيْنَ رُوَاتِهِ

... ...

وانعم برضْوَانِ الإلَهِ وظِلِّهِ   واسْعَدْ بعَيْشِ الخُلْدِ في جَنَّاتِهِ[٣]

ولكي يعبر الجارم عن قسوة الحرب وما تشيعه من دمار يستدعي مفردة (جهنم):

---

(١) الديوان ١ / ٨٤ .

(٢) السابق ١/ ١٣٥ .

(٣) السابق ١ / ١٥٦ ، ١٥٧ .

ذكَّرَتْنَــــــا جَهَنَّمَــــــا أَلْقِـــى فَـــوْجٌ صَــــــاحَبْ تُرِيـــدُ الْمَزِيـــدَا[1]

وأحيانًـا يستخدم بعض المفردات التى تتعلـق بالشعائر الإسـلامية (المآذن، والنسك، والصوم...) :

بَيْـنَ المنــــابرِ والمـــآذِنِ بَهْجَـــــةٌ وتحـــــدَّثٌ بصَنِيعكـــــمْ وحِــــوارُ

فهنـا مفردتـان من المفـردات الإسـلامية (المنـابر، المـآذن) وفيهمـا دلالـة علـى إقبال الممدوح على عبادة ربه.

وقـد تتكدس المفردات الإسـلامية في لوحـة شعرية فتشـيع فيهـا جوًّا روحيًّا، وذلك نحو قوله مادحًا :

مَلِـكٌ زَهَـا الإسْـــلامُ تَحْـتَ لِوَائِـــهِ وأوَى لِرُكْـنٍ مِـنْ حِمَـــاهُ شَــــــدِيدِ
إنْ فَـاتُ عَهْـدُ الرَّاشِـــدِينَ فَقَـدْ رَأى فِي دَوْلَـــةِ الفَـارُوق خَـيْرَ رَشِـــيدِ
قَرَنَـتْ مَنَـــابرُهُ جَلائِـلَ سَـــــعْيِهِ وجِهَـــادَهُ بشَــــــهَادَةِ التَّوحِيـدِ
وصَغَـتْ مَسَـــاجِدُهُ لـتَرْدِيدِ اسْــمِهِ فَكَأَنَّمَـــا يَحْلُـو عَلَـى الـتَّرْدِيد
مَـنْ يَجْعَـلِ الإِيمَـانَ صَخْـرةَ مُلْكِـــهِ رَفَـعَ البنَــاءَ عَلَـى أشَـــــمَّ وَطِيـد
كَـمْ وَقْفَـةٍ لَـكَ فِـى الْمَحَـارِبِ جَمَّلَتْ عِـزَّ الْمُلُـوكِ بخَشْـــيَةِ الْمَعْبُـودُ[3]

تكـثر في الأبيات المعـاني الإسـلامية (الآذان ، الإيمان وأثره، والجهـاد في سبيل الله ، وتوحيـد الله ..) وذلك ناشـئ عن شـيوع المفردات الإسـلامية في اللوحـة (الإسـلام، منابر، جهاد، التوحيد، مساجد، الإيمان ..) .

---

(١) الديوان ١ / ٣٠ . إشـارة إلى الآية القرآنية الكريمـة: ﴿يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيد﴾ [ق: ٣٠].

(٢) السابق ١ / ١٣٧ .

(٣) السابق ٢ / ٤٤٥ . صغت: مالت. أشم: مكان عال. وطيد: ثابت.

لا نعدم ـ إذن ـ ناتجًا دلاليًّا وبنائيًّا من وراء استغلال الجارم للمعجم الإسلامي، لكنه ناتج قليل إذ قيس بالحقول الأخرى المسهمة في تشكيل بنية النص وإنتاج دلالاته، بل وجماليته .

ب ـ حقل الطبيعة :

الطبيعة ذات دور فعال في بناء النص الشعري لدى الجارم وإنتاج دلالاته وجمالياته، فقد جلب منها عناصر متعددة، واصفًا إياها تارة، ومعبرًا من خلالها عن تجربته تارة أخرى، فجلب عناصر نباتية (الروض، الزهور، الأغصان، النخيل..) وعناصر كونية (الشمس، الفضاء، الأرض..) وعناصر مرتبطة بالهواء (الرياح، النسيم، الغبار ..) عناصر صحراوية (رمال ، صحراء، قفار، كثبان ، جبال ..) وعناصر مائية (مسميات الأنهار، البحر، السحب، الغمام، وابل..) وعناصر زمانية (الليل، النهار، الربيع..)، وهذه العناصر الزمانية تبرز بوصفها عناصر طبيعية (فيزيائية) ، يضفي عليها الجارم مجموعة من الأوصاف تبعث فيها الحركة، وتبث فيها الحياة، ويقف بها عند حدود الوصف؛ إذ لو تعدى استخدامها إلى التعبير عن حالة الشاعر النفسية لصارت مفردات زمانية محل الحديث عنها مفردات الزمن .

والجارم حين يوظف مفردات الطبيعة يوظفها بصورة إما متراكمة وإما كلية وإما جزئية .

فالصورة المتراكمة أن يضم النص مجموعة من عناصر الطبيعة المتلاحقة دون أن يظهر بينها أي رابط، تنتشر فيه مسهمة في إنتاج دلالته ومشكلة بنياته، من ذلك :

كُلَّمَا اخْتَالَ فِي الزَّمَانِ شَبَابٌ   عَصَفَتْ رِيحُهُ بِلَدْنِ شَبَابَهْ
والنُّبُوغُ النُّبُوغُ يَمْضِي ، وَتَمْضِي   كُلُّ آمَالِ قَوْمِهِ فِي رِكَابِهْ
غَرِدٌ، مَا يَكَادُ يَصْدَحُ حَتَّى   يُسْكِتَ الدَّهْرُ صَوْتَهُ بِنُعَابِهْ
وَحَبَابٌ، إِذَا عَلا الْمَاءَ وَلَّى   فاسْألِ الماءَ هَلْ دَرَى بِحَبَابِهْ؟
وسَفِينٌ، مَا شَارَفَ الشَّطَّ حَتَّى   مَزَّقَ اليَمُّ دُسْرَهُ بِعَبَابِهْ[(١)]

ففي هذا النص يستدعي الجارم مجموعة من عناصر الطبيعة، تتوالى دون ترابط فيما بينها، وتنتشر متناثرة في اللوحة الشعرية، فيأتي عنصر الطبيعة المرتبط بالهواء (ريح) المضاف إلى الزمان القاسي المختال الذي لا يدع شبابًا يتمتع بنضارته، فالإنسان في الزمان مثل الطائر الغرد ما يكاد يصدح حتى يخمد الدهر صوته، ومثل الحباب الذي ما يكاد يعلو سطح الماء حتى يختفي، ومثل السفينة التي مزقها البحر الهائج الأمواج فتركها حطامًا .

فتتلاحق في النص عناصر الطبيعة المختلفة (ريحه، غرد، حباب، الماء، الشط، اليوم وعبابه)؛ لتعبر عن حقيقة جلية وهي أن كل شيء مهما بلغت قوته وحيويته، فأمره إلى الفناء والزوال .

أما الصورة الكلية فهي الصورة التي تترابط فيها أجزاء النص حول عنصر من عناصر الطبيعة يكون محورًا ينسج حوله الشاعر نسيجه الشعري. وقد يكون هذا العنصر المحور نباتيًّا[(١)] ـ وهو الغالب ـ أو حيوانيًّا[(٢)] أو مائيًّا[(٣)] أو زمانيًّا[(٤)]، يجلبه

---

(١) الديوان ١ / ١١٠ . النعاب: صوت الغراب. الحباب: الفقاقيع التي تعلو الماء. العباب: الموج.

(١) انظر على سبيل المثال: السابق ١ / ٢٠٣، ١ / ٢٥٨، ٢ / ٣٠٨ .

(٢) انظر على سبيل المثال: السابق ١/ ٧٣، ٢ / ٣٢٢ ، ٢ / ٣٣٦ .

(٣) انظر على سبيل المثال: السابق ٢ / ٣٨٣، ٣٨٤ .

(٤) انظر على سبيل المثال : السابق ٢ / ٤٢٥ .

الشاعر؛ ليعبر عن رؤيته وإنتاج دلالات نصه.

وهذا التوظيف لعناصر الطبيعة يجعل من العنصر مكونًا أساسيًّا من مكونات القصيدة؛ حيث يمتد به الشاعر ويعمقه على مدار عدة أبيات، مكونًا بذلك لوحة من لوحاتها، ومن نماذجه في شعر الجارم :

فَقَدْنَـاهُ، فِقْدَانَ الأليفِ أليفَهُ ... يَصِيحُ بِهِ فِي كُلِّ رَوْضٍ وَيَسْجَعُ

يُسَائِلُ عَنْهُ الأفْقَ، والطَّيْرُ حُوَّمٌ ... وَيَسْتَخْبِرُ الأمْوَاهَ، والطَّيْرُ شُرَّعُ

يَدِفُّ فَيَحْوِى الأرْضَ مِنْهُ تَأَمُّلٌ ... وَيَعْلُو فَيَعْلُو النَّجْمَ مِنْهُ تَطَلُّعُ

يظُنُّ حَفِيفَ الدَّوْحِ خَفْقَ جَنَاحِهِ ... إذَا هَمَسَتْ مِنْهُ غُصُونٌ وَأفْرُعُ

وَيَحْسَبُ تَحْنَانَ الغَدِيرِ هَدِيلَهُ ... فَيَحْبِسُ مِنْ زَفَرَاتِهِ ثُمَّ يَسْمَعُ

لَقَدْ مَلَّتِ الغَابَاتُ مِمَّا يَجُوسُهَا ... ومَلَّ صمَاخُ اللَّيْلِ مِمَّا يُرجِّعُ

لَهُ أنَّةُ المجْرُوحِ أعْيا طَبِيبَهُ ... وَضَجَّ لِمَا يَشْكُو وِسَادٌ ومَضْجَعُ

كَأنَّ جَنَاحَيْهِ شِرَاعُ سَفِينَةٍ ... دَهَتْهَا مِنْ الأرْوَاحِ نكْبَاءُ زَعْزَعُ

تُضَاحِكُهُ الآمَالُ حِينًا فَيَرْتَجي ... وَيَجْبَهُهُ اليَأْسُ العَبَوسُ فَيَخْشَعُ

لَدَى كُلِّ عُشٍّ صَاحِبَاهُ ، وَعُشُّهُ ... خَلِيٌّ مِنَ الأُلاَّفِ قَفْرٌ مُصَدَّعُ

عَزَاءً عَزَاءً أيُّهَا الطَّيْرُ إنَّمَا ... لِكُلِّ امْرِئٍ فِي سَاحَةِ العُمْرِ مَصْرَعُ(١)

يحاول الشاعر في هذه اللوحة إبراز فجيعته الفادحة لفقد المرثي، فاستعان بصورة الطائر الذي فقد إلفه؛ لما هو مشهور عن الطير من حالة الوجد والجد في البحث حينما يفقد الواحد منها أليفه .

ويعمق الشاعر مأساة الفقد عن طريق مفرداته وتعبيراته وصوره، فقد ركز

(١) الديوان ٢ / ٤٣٤ .

استخدامه في الفعل المضارع (يصيح، يسجع، يدف ، يحوى، يعلو ..) للدلالة على استمرار الطائر في البحث والترقب والأمل في اللقاء، وحينما يعدل عن الفعل المضارع فإنما يحقق بذلك دلالات معينة مقصودة، حصل ذلك في البيت السادس، فقد عدل إلى الفعل الماضي، لإبراز بحث الطائر المتواصل؛ حتى إن الغابات ملت من كثرة مروره، والليل مل من كثرة صياحه .

كما التقط الشاعر صورًا عديدة للطائر كلها تبرز المأساة وتعقمها، فالطائر دائم البحث والتنقيب عن أليفه فهو (يصيح في كل روض، ويسائل عنه الأفق، ويستخبر الأمواج ، ويجوس الغابات) ودائم الترقب فهو (يظن حفيف الدوح خفق جناحه، ويحسب تحنان الغدير هديله.. تضاحكه الآمال فيرتجى) ويطحنه الألم فيئن أنين المجروح؛ لأن كل عش فيه صاحباه ما عدا عشه فقد خلا من إلفه .

ورغم الألم والبحث والترقب لا يرجع الطائر المفجوع بشيء سوى اليأس العبوس، ورَسْمُ اليأس بالعبوس إيحاء بذروة الألم، وتعبير عن فجيعة الفقد الذي لا لقاء بعده؛ ولذلك ـ شفقة بالطائر الذي يكاد يهلك ألمًا ـ يسأله الشاعر أن يتعزى بأن كل حى لابد أن يصرعه الموت يومًا .

وتبدو دقة الشاعر في إحاطته بالمكان والزمان، فالطائر أكثر البحث، فبحث في الروض بين الأشجار، والجو والبحر والأرض والسماء وبين الأغصان وحول الغدران، والغابات ... وبحث بين الطيور الحوم، والطيور الشرع المجتمعة حول الماء، وبحث في الليل حتى مله، فضلاً عن النهار، حتى هاضت قواه، وضعف جناحاه؛ حتى كأنها شراع سفينة تناوشتها الريح العاصفة من كل مكان فصارت تضرب إلى غير هدى حتى تكسرت وتحطمت .

وأما توظيف الطبيعة بصورة جزئية فهو أن يبرز عنصر الطبيعة، ثم لا يلبث أن

يختفي، إذ لا يقف عنده الشاعر ليعمقه، ومع ذلك لا يخلو عنصر الطبيعة المستدعى من دلالات يبثها في النص الشعري، ومن هذا اللون قوله يمدح رسول ا لله ـ صلى ا لله عليه وسلم ـ:

مُحَمَّدُ أنْقَذْتَ الخَلائِقَ بَعْدَمَا تَنَكَّبَتِ الدُّنْيَا بهِمْ وَتَنَكَّبُوا
وَأطْلَقْتَ عَقْلاً كَانَ بالأمْسِ مُصْفَدًا فَدَانَ لَهُ سِرُّ الوَجَودِ المحَجَّبُ
وأرْسَلْتَها مِنْ صَيْحَةٍ نَبَوِيَّةٍ يَمشورُ لَهَا قَلْبُ الجِبَالِ وَيَرْعَبُ[1]

فهنا يظهر عنصر الطبيعة بصورة جزئية؛ حيث يستدعي الشاعر (الجبال) مستغلاً خصائصها الفيزيائية: الثبات والرسوخ والضخامة، باثًّا فيها الحياة، ملبسًا إياها ثوب إنسان خائر القوى ـ على الرغم من الثبوت والرسوخ والضخامة ـ أمام دعوة الحق، وهذا يوحي بقوة هذه الدعوة ورسوخها .

جـ ـ مفردات الأعلام (الشخصيات) :

استدعى الجارم لمعجمه الشعري كثيرًا من الشخصيات التراثية والمعاصرة، اتكأ عليها في بناء نصه وتشكيل إطاره اللغوي، والتعبير عن تجربته ورؤيته المعاصرة، وبخاصة الشخصيات التراثية التي تنوعت في ديوانه تنوعًا كبيرًا ما بين شخصية (دينية، وتاريخية، وأدبية، وعلمية) .

والشخصية التراثية أقوى دلالة وأشد إيحاء؛ لأنها تحمل بعدًا من أبعاد تجربة الشاعر يعبر من خلالها عن رؤيته المعاصرة، أما الشخصية المعاصرة فتقبع ـ غالبًا ـ في إطار الشخصية المعبر عنها التي تسرد أحداث حياتها وتنظم نظمًا تقريريًّا[2] .

---

(١) الديوان ٢ / ٢٨٤ . ومصفدا: مقيدا. يمور: يتحرك ويذهب.

(٢) انظر د/ علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر (منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ط١ ، ١٩٧٨) ص ١٥ .

وقـد نالت الشــخصية التراثيـة اهتمامًا كبيرًا من الجـارم، فـأكثر من اسـتدعائها في شـعره، وقد جـاء اسـتدعاؤها ـ غالبًـا ـ متوافقًا مـع الموقف الذي يتحدث عنـه؛ حيث اختار من الشـخصيات التراثية «ما يوافق طبيعة الأفكار والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي»[١] .

وهناك محاذير تجاه استخدام الشخصية التراثية لتكون معادلاً فنيًّا لموقف معاصر، فإذا لم تكن هذه الشخصية تتميز تاريخيًّـا عن سواها بما يجعلها وحدها قادرة فنيًّا للتعبير عن قضيـة معـاصرة، أو اكتفى الشـاعر بتعليـق همومـه وقضاياه في عنقهـا، فـإن ذلك يمثل خطورة تتربص بالأداء وتذهب بقيمته[٢] .

ودراسة الشـخصية التراثية لدى الجـارم تكشف عن تنويعـات عديدة، فتارة يستغل كل طاقات الشخصية الإيحائية ودلالاتها، وتارة يركز على جانب من جوانبها هو أبرز الجوانب ، وتارة يلصق صفات الشخصية التراثية بشخصية معاصرة له.

فمـن الشخصيات التراثية التي استغل الجـارم طاقاتها الإيحائية شخصية جبريل ـ عليه السلام ـ الرامز لقوى الخير التي تصل الإنسان بالسماء، حيث يقول :

يَـــا جَيْشَ مِصْـرَ ولا آلُوكَ تَهْنِئَـــــةً   حَقَّقْـتَ ظَـنَّ اللَّيـــالِي والْمُنَـى فِينَـــا

. . .   .

فِيـكَ الْمَلائِـكُ أجْنَـــادٌ مُسَـــــــوَّمَةٌ   أعْلامُهَـــا تَتَهَـــادَى حَـوْلَ جِبْرِينَـــا[٢]

فاستدعاء شخصية «جبريل» وصورتـه وسط الملائكة، ترفرف حوله الأعلام إيحاء برفعة الجيش المصري ومكانته السامقة وخيريته؛ إذ لا يبدأ بالعدوان فهو شبيه بالملائكة الأخيار.

(١) د/ علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر ص ١٥٢ .

(٢) انظر د/ رجـاء عيد: لغـة الشعر ـ قراءة في الشـعر العربي الحديـث (منشاة المعـارف، الإسكندرية ، ١٩٩٥م) ص ١٥٢ .

(٣) الديوان ٢ / ٢٩٠ .

ومن الشخصيات التراثية التى يستغل الجارم فيها أبرز جوانبها شخصية إبراهيم الموصلى المغني العباسي المشهور أو ابنه إسحاق، فيقول:

فَانْظُرِ الرَّوْضَ لا تَرَى غَيْرَ تِبْرٍ   مِنْ تُرَابٍ وَدُرَّةٍ مِنْ حَصَاةِ

. . .   .

يُرْسِلُ الطَّيْرُ في مَدَاهُ نَشِيدًا   مُوصِلِيَّ الأدَاءِ وَالنَّبَرَاتِ(١)

يستغل الشاعر جانب الصوت الحسن الذي برزت فيه الشخصية، وتوظيف هذا الجانب في الإيحاء بحسن صوت الطائر الشادي بين الرياض.

ومن الشخصيات التراثية التي استدعاها ليلصق صفاتها بشخصيات معاصرة له، شخصية «عمرو بن العاص» و«المعز لدين الله الفاطمى» و«مينا» أحد فراعين مصر، وذلك في معرض مدحه لمحمد على :

مَوْكِبٌ يَجْمَعُ الشُّعُوبَ ، وتَمْشِي   تَحْتَ أعْلامِهِ العُصُورُ الأوَالِي

سَارَ فِيهِ الْمُلُوكُ مِنْ كُلِّ جيلٍ   فِي احْتِفَاءٍ ضَافِي السَّنا واحْتِفَالِ

ذاكَ مِينَا، وذاكَ عُمْرُو فَتَى الْعُرْبِ، وَهَذا الْمُعِزُّ جَمُّ النَّوَالِ

وَبَدَا بَيْنَهُمْ مُحَمَّدُ الأكْبَرُ، مُحْيِي البِلادِ مُنْشِي الرِّجَالِ(٢)

وهو هنا يستدعي ثلاث شخصيات حكمت مصر «مينا» و«عمرو بن العاص» و«المعز»، كل واحد منهم له دور بارز في مصر، وهو بهذا الاستدعاء وزَجِّ محمد علي في ركاب هذه الشخصيات يتطلع إلى إبراز المؤثر في نهضة مصر.

وإذا كانت الشخصية المعاصرة تسير في موكب الشخصية التراثية في النموذج

(١) الديوان ١ / ٩٧ .

(٢) السابق ١/ ٢٥٤ .

السابق، فإنها في نماذج كثيرة تتطاول على الشخصية التراثية وتفوقها، ومن ذلك قول الجارم في مدح (فؤاد) :

فِي خُشُوعٍ يُشِيدُ باسْمِ (فُؤادٍ) مِثْلَمَا رَدَّدَ الْمُصَلِّي أذَانَهْ

... ...

نَحْنُ فِي ظِلِّ تَاجِهِ فِي زَمَانٍ وَدَّ (هَارُونُ) أنْ يَكُونَ زَمَانَهْ[١]

وبالرغم من الإيحاءات التى أشاعتها الشخصية التراثية في النص الشعري والدلالات التى أكسبته ـ في الأنواع السابقة ـ بقيت الشخصية محملة بأعباء التراث، وهذا يفقد الأداء اللغوي كثيرًا من فنيته، ويفقد الشخصية التراثية ذاتها كثيرًا من إيحاءاتها وطاقاتها .

وتوظيف الجارم للشخصية التراثية على هذا النحو كثير، لكنه ـ أحيانًا ـ يقترب بها من التوظيف الرامز الذي نتلمسه في محاولة الجارم إبراز مفارقات الحياة عن طريق استدعاء الشخصيات التراثية :

مَا هَذِهِ الدُّنْيَا؟ أمَا مِنْ نِعْمَةٍ فِيهَا لِغَيْرِ تَشَتُّتٍ وَنَفَادِ

قَدْ حَيَّرَتْ شَيْخَ الْمَعَرَّةِ حِقْبَةً فِي نَوْحِ بَاكٍ أوْ تَرَنُّمِ شَادِى

تَعَبُ الحَيَاةِ يَجِيءُ مِنْ لَذَّاتِهَا وَلَذِيذُهَا يُجْنَى مِنَ الإجْهَادِ

يَطْوِى بِسَاطَ العُرْسِ فِيهَا مَأْتَمٌ فِي إثْرِهِ عِيدٌ مِنَ الأعْيَادِ

قَدْ كَانَ فِي رُزْءِ الْحُسَيْنِ بِكَرْبَلا عِيدُ الْيَزِيدِ وَعِيدُ آلِ زِيَادِ[٢]

إذا يستدعي الجارم في الأبيات أربع شخصيات، شخصية (أبي العلاء المعري) ذلك الشيخ الناقم على الدنيا ومن فيها وما فيها، وباستدعائه هذه الشخصية أبرز طبيعة

(١) السابق ٢ / ٢٩٦ .

(٢) السابق ٢ / ٤٦١ ، ٤٦٢ .

الدنيا المحيرة الناجمة عن مفارقتها وتناقضاتها، هذه المفارقات وتلك التناقضات التي تبرز في استدعائه شخصية «الحسين بن علي» في مواجهة شخصية «يزيد بن أبي سفيان» وشخصية «زياد بن أبيه»، وما أورثته هذه الحادثة من حزن عميق غطَّ فيه آل الحسين، وفرح عظيم رَفَلَ فيه آل يزيد وآل زياد، والحزن والفرح كانا في آنٍ واحد.

والجارم ـ هنا ـ لا يبغي من وراء استدعاء الشخصية التراثية الشخصية لذاتها أو الحادثة المحيطة بها، وإنما يرنو إلى إبراز مفارقات الحياة وتناقضاتها .

ونلمس ـ أيضًا ـ التوظيف الرامز للشخصية التراثية حينما يعلل الجارم ظاهرة معاصرة من خلال استدعاء الشخصية التراثية، نحو قوله :

تَنَمَّرَ الْغَرْبُ واحْمَرَّتْ مَخَالِبُهُ وأرْهَفَت نَابَهَا لِلْفَتْكِ ذُؤْبَانُ
ثَارَاتُ طَارقٍ الأوَلى تُؤرقُهُمْ وَمَا لِمَا تَتْرُكُ الثَّارَاتُ نِسْيَانُ(1)

فهو ـ هنا ـ يستدعي شخصية «طارق بن زياد» فاتح الأندلس؛ ليعلل حقد الغرب وإرادته الفتك بالعرب والمسلمين، فهم لم ينسوا ولن ينسوا ما فعله بهم طارق.

ونلمسه كذلك في مقارنة الجارم النفسية بين الماضي بشموخه وجلاله والحاضر بوهنه وضعته، كما في قوله :

إنَّ فِي بَلْدَةِ الْمُعِزِّ جُحُورًا مُتْرَعَاتٍ بِأدْمُعِ الأطْفَالِ
كُلُّ جُحْرٍ بِالبُؤْسِ والفَقْرِ مَمْلُوءٌ، وَلَكنَّهُ مِنَ الزَّادِ خَالِي
بَسَقَتْ فِيهِ لِلْجَرَاثِيمِ أفْنَانٌ تَدَلَّتْ بكُلِّ دَاءٍ عُضَالِ(2)

حيث يحاول الجارم من خلال استدعائه لشخصية المعز أن يعقد مقارنة أو يقيم

(1) الديوان ١ / ٨٤ .

(2) السابق ١ / ٥٩ .

مفارقة بين ما كانت عليه القاهرة في أيامه من رخاء وثروة، وما آلت إليه من فقر وبؤس.

ومع ذلك يمكن القول: إن الشخصية التراثية في شعر الجارم لم ترق أن تكون رمزًا خالصًا كما حدث مثلاً عند شعراء الرومانسية والرمزية.. فقد جاءت الشخصية التي استداعها واضحة بسيطة خالية من العمق .

وتجدر الإشارة أن الجارم حين يستدعي الشخصية التراثية يستدعيها بصورة جزئية أحيانًا، وبصورة مكثفة أحيانًا ثانية، وبصورة متراكمة أحيانًا أخر .

فاستدعاء الشخصية التراثية بصورة جزئية أن تظهر مرة واحدة في مجموعة أبيات متتالية، فهو ـ مثلاً ـ يستدعى شخصية «سليمان» عليه السلام التي تظهر مرة واحدة في القصيدة كلها ، وذلك حين يخاطب الطائر:

فِي يَدَيْكَ الرِّيحُ تُرْسِلُهَا ... كَيْفَمَا تَهَوَى بلا رَسَنِ

يَا سُلَيْمَانَ الزَّمَانِ أفِقْ ... لَيْسَ للذَّاتِ مِنْ ثَمَنِ

وابْعثِ الألْحَانَ مُطْرِبَةً ... يَا حَيَاةَ العَيْنِ وَالأُذُنُ[1]

يسخر الشاعر ـ هنا ـ طاقات الشخصية الإيحائية ، ويستغل ما بينها وبين الطائر من رابطة ؛ إذ سخر الله لها الرياح، والطائر يعيش وسط الرياح، فكأن الجارم يريد أن يقول: إن الله سخر لك أيها الطائر الريح كما سخرها لسليمان ففَنِيَ وفَنِيَ ملكه، فلا تغتر، فما للحياة قيمة .

أما استدعاء الجارم للشخصية التراثية بصورة مكثفة فهو أن تتوارد أكثر من مرة في البيت الواحد، مثلما قال يرثي أحمد السكندري :

---

(١) الديوان ٢ / ٣٣٧ . والرسن: الحبل تربط به الدابة.

مَضَى حَـارسُ الفُصحْى فَخَلَّدَهُ اسْـمُهُ   كَمَـا خَلَّدَ الأعْشَـى حَدِيثَ الْمُحَلَّقِ[1]

حيث يستدعي شخصية الأعشى الشاعر الجاهلي المعروف الذي مدح المحلق (وهو عبد العزى بن حنتم، وكان فقيرًا خامل الذكر) بقصيدة مطلعها :

أرقْتُ وَمَـا هَـذَا السُّـهَادُ الْمُـؤرقُ   وَمَـا بِيَ مِـنْ سُـقْمٍ وَمَـا بِيَ مَعْشَـق[2]

فعلا ذكر المحلق وارتفع شأنه، وخلد التاريخ ذكره .

وأما استدعاء الشخصية التراثية بصورة متراكمة فهو أن تتوالى الشخصيات وتنتشر على مدار عدة أبيات، نحو قوله :

سَـنَا الشَّـرْقِ، مِـنْ أيِّ الفَرَاديسِ تَنْبُعُ؟   وَمِـنْ أيِّ أفَـاقِ النُّبُـوةِ تَلْمَـعُ؟

. . .   .

رأيْتَ ابْـنَ عِمْرَانَ عَلَـى الطُّور شَـاخِصًا   يَهِيـبُ بِـهِ الوَحْـيُ الكَرِيـمُ فَيَسْـمعُ

وأبْصَرتَ عِيسَـى يَنْشُـرُ الرِّفْقَ والرِّضَـا   ويَسْـتَلُّ أحْقَـادَ القُلُـوبِ وَيَـنْزَعُ

وشَـاهَدْتَ وَسْـطَ الْجَحْفَلَيْـنِ مُحَمَّدًا   وبَيْنَ هُـدَى الإيمَـانِ والشِّـرْكِ مَصْرَعُ[3]

تتوارد في الأبيات ثلاث شخصيات دينية، شخصية موسى وعيسى ومحمد عليهم السلام، يستغل فيها الشاعر الطاقات الإيحائية في جانب الرسالة؛ للدلالة على تميز الشرق بحيازته ثلاث رسالات سماوية انبثقت عنها الديانات الثلاث الأساسية التى يدين بها معظم سكان المعمورة، وفي هذا إيحاء بعظمة الشرق وتميزه، ونلمح أن الشاعر يتوخى من وراء هذا الاستدعاء بيان التواصل والترابط الذي يتمتع به الشرق.

---

(١) الديوان ١ / ١٦٩ .

(٢) الأعشى : ديوانه، شرحه وقدم له مهدى محمد ناصر (دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان) ص ١١٧ .

(٣) الديوان ٢ / ٣٤٧ ، ٣٤٨ .

وفي الأبيات تتلاشى أبعاد الزمان والمكان، أبعاد الزمان التي تفصل بيننا وبين الشخصيات الثلاث، وأبعاد المكان التي تحجب عنا رؤيتهم، وذلك بارز في احتفاله بحاسة البصر (رأى ، أبصر، شاهد) التي أزالت حجب الزمان والمكان .

بقي الحديث عن الشخصيات المعاصرة التي غصَّ بها ديوان الجارم، وهي موزعة ما بين شخصية حاكم وأديب وعالم وزعيم، وهي شخصيات ـ في جلّها ـ تقع في إطار الشخصية المعبر عنها ـ كما سبق التنويه ـ فهي كثيرًا ما تمثل محور القصيدة، الذي تنسج الخيوط الشعرية حوله، وتستدعي له العناصر المسهمة في تشكيل بنيته وإنتاج الدلالات المعبرة عنه؛ ولذلك لا تسهم مثل هذه الشخصيات كثيرًا في تشكيل بنية النص أو إنتاج دلالاته إلا ما كان من بعض استغلال للقيم الصوتية للحروف المكونة لاسم الشخصية، نحو قوله مادحًا محمد علي :

شَادَ فِي مِصْرَ للمَعَارفِ دِيوَانًا مَنِيعَ الأعْلامِ والشُّرُفَاتِ
وبَنَى للعُلُومِ خَيْرَ بناءٍ عَلَوِيٌّ فَكَانَ خَيْرَ البُنَاةِ[1]

إذ يستغل الجارم القيم الصوتية للحروف (ع. ل. ي) عند انضمامها في نسق صوتي للدلالة على العزة والرفعة؛ ولذلك عدل الشاعر عن ذكر اسم الممدوح إلى ذكر اسم أبيه، بغية تحقيق هذه الدلالة .

---

(١) الديوان ١ / ١٠٠ .

د ـ مفردات الزمن:

يقوم الزمن بدور مهم في حياة الإنسان ليس فقط بمفهومه الفيزيائي (الطبيعي) الذي يؤطر حياة الموجودات في العالم، ولكن ـ أيضًا ـ بمفهومه النفسي المرتبط بخبرة الفرد الشخصية، وهو الذي يعنينا هنا؛ لأن الزمن بمفهومه الفيزيائي يمثل عنصرًا من عناصر الطبيعة، وقد سبق الحديث عنه .

وتمثل مفردات الزمن (الزمن، الزمان، الدهر، والتوقيتات اليومية، وفصول السنة أحيانًا ، وثنائية الشباب والشيب ..) عنصرًا مهمًّا في تشكيل بنية القصيدة، وإبراز التجربة الشعورية لدى الجارم، حيث تتمتع هذه المفردات بحضور واضح في الديوان .

وقد تظهر مفردات الزمن أثناء القصيدة في شبه ومضات وتختفي ثم تعاود الظهور وهكذا، تسهم في كل مرة في تشكيل بنية النص وإنتاج دلالته، فإذا أراد الجارم إبراز عراقة مصر جلب مفردتين زمنيتين (الدهر، الزمان) في أول القصيدة :

قَدْ رآكِ الدَّهْرُ العَتِيُّ فَتَاةً وَهْوَ طِفْلٌ يَلْهُو بطَوْقِ الوَلِيدِ
شَابَ مِنْ حَوْلِكِ الزَّمَانُ وَمَا زِلْتِ كَغُصْنِ الرَّيْحَانَةِ الأُمْلُودِ[(١)]

وتختفي مفردات الزمن حتى تعاود الظهور قرب منتصف القصيدة :

حَذَقُوا الطِّبَّ والزمَّانُ غُلامٌ والثَّقافَاتُ رُضَّعٌ فِي الْمُهُودِ[(٢)]

ومفردة (الزمان) في البيت أبرزت سبق المصريين في مجال الطب، ثم بعد ذلك بأبيات يبغي الجارم بيان تواصل عطاء الممدوح، فيستغل مفردة (اليوم) بعد إضافة لفظة (كل) إليها، فيقول:

---

(١) الديوان ١/ ٢١ . الأملود: الغصن الناعم اللين.

(٢) السابق ١/ ٢٣ .

كُـلَّ يَـوْمٍ لَـــــهُ بنَـــاءٌ مَشِــــــيدٌ   للمَعَـــالِي، إلَـى بنـــاءٍ مَشِــــــيدِ[١]

وتتحرك عناصر الزمن في القصيدة على هذا النحو، حتى تبرز أخيرًا في نهايتها :

قَـدْ أعَدْنَـــا عَهْـدَ العُرُوبَــــةِ فِـي مِصْـرَ وَذِكْـرَى فِرْدَوْسِـــــــها الْمَفْقُـودِ

وبَدَأْنَـــا عَصْـرًا أغَـرَّ سَـــــــعِيدًا   بَمِلِيـكٍ مَـــاضٍ أغَـرَّ سَـــــــعِيدِ

قَـدْ حَبَــاهُ الشَّــــبَابُ رَأْيًــا وَعَزْمًــا   عَلَـوِيَّ الْمَضَـــاءِ والتَّسْــــــدِيدِ[٢]

إذ يستدعي الشاعر مراحل زمنية حياتية للأمم والأفراد (عهد، عصر، شباب)، وهو باستخدام المفردة الأولى (عهد) مضافة إلى (العروبة) اختزل أحداثًا وأحداثًا لا تقوم بها مجلدات، وتأتي المفردة (عصر) موصوفة بـ (أغر سعيدًا) لبيان وتفسير عهد العروبة الذي أعاده المصريون، فهو عهد العروبة الزاهر الذي عمه الرخاء وساده الخير.

ويختار الشاعر للممدوح مرحلة (الشباب) بحيويتها وفتوتها، ولكنه ليس الشباب الطائش، وأمثلة هذه الظواهر تكثر في شعر الجارم[٣] .

وقد تنتشر مفردات الزمن وتتوزع ولكنها في داخل إطار لوحة واحدة، هذه اللوحة تعد مكونًا من مكونات القصيدة وركنًا من أركانها:

أأخِي! دَعَـوْتُ فَلَـمْ تُجِـبْ وَلَرُبَّمَـــا   قَـدْ كُنْـتَ أسْـــبَقَ نَـاهِضٍ لدُعَاتِـــهِ

قدْ كَـانَ عَهْدُك فِـي بَشَاشِـــة أنْسِـــهِ   عَهْـدَ الشَّـــبَابِ مَضَـى إلَـى طَيَّاتِـــهِ

كَــــانَ الزَّمَـــانُ يُظِلُّنَـــا برَبِيعِـــــهِ   فَـــتَرَكْتَنِي للقُـرِّ مِـنْ مَشْـــــــتَاتِهِ

أبْكِـي الشَّـــبَابَ وزَهْـوَهُ وصِحَابَـــهُ   والْمُشْـــرِقَ الوَضَّـاحَ مِـنْ بَسَـــمَاتِهِ

---

(١) الديوان ١/ ٢٥ .

(٢) السابق ١ / ٢٦ .

(٣) انظر على سبيل المثال السابق: قصيدة «يوم السلام» ١/ ٢٨ ، و «رثاء سعد» ١/ ٣٣ و «مصر تعزي العراق» ١/ ٢٢٢ ، و «الإسكندرية» ١ / ٢٧١ ، و «قبر حفني» ٢ / ٣٢٠، و «الزفاف الملكي» ٢ / ٤٠٧ .

كُنَّــــا كَفَرْعَــيْ بانَــــــةٍ فَتَفَرَّقَـــــا   والدَّهْــرُ لا يَبْقَــى عَلَــى حَالاتِــــــهِ

والعُمْــرُ أضْيَــقُ أنْ يُمَـدَّ لسَــــــــالِكٍ   إنْ أوْسَــــعَ الخُطُواتِ فِي سَـــاحَاتِهِ[1]

حيث تبرز في الأبيات مفـردات الزمن (عهد ، عهد الشباب، الزمان، ربيع، مشتاة، الشـباب، الدهر، العمر) وتتـوزع مكونـة لوحـة زمانيـة كاشـفة عن تناقضـات الحياة وتقلباتها وانتهائها وما تورثه من حيرة وآلام.

ويكثر هذا النوع في شعر الجارم[2] ، ولكنه لا يرقى إلى درجة النوع الأول.

وقد تتمركز اللوحة الزمانية حول مفردة واحدة، يتخذها الشاعر محورًا ينسج حوله خيوط اللوحة، وقد تتكرر المفردة في حنايا اللوحة، وقد تقبع في صدارتها.

فمن النوع الأول:

لله يْــومٌ جَــرَى بـــــــاليُمْنِ طـــــائِرُهُ   وردَّدَتْ فــي فِـمِ الدُّنْيَـــا بَشَـــــــائِرُه

يـومٌ تَحَلّـى بحُسْـــــنِ الوَعْـدِ أوَّلُــــهُ   كَمَـــــا تَـــلأْلأ بالإنْجَـــــاز آخِــرُه

تَرَقَّبَـتْ مِصْـرُ فِيـــهِ الصُّبْحَ مُبْتَسِــــمًا   يَلُـوحُ بــالخَيْر والإسْـــــعَادِ سَــــافِرُه

يــومٌ أعـــــادَ إلَـى الأيَّـــــامِ نَضْرَتَهــــا   كَمَــا أعَــادَ جَمَــالَ الـرَّوْضِ مَــاطِرُه

يـومٌ تَجَلَّـى بـــــهِ الفَـــارُوقُ مُؤْتَلِقًـــا   كـــالبَدْر يَجْتَـذِبُ الأبْصَـــارَ بَـــاهِرُه[3]

حيث تتكرر المفردة الزمانيـة (يوم) أربع مرات، وهذا اليوم هو يوم ميلاد الممدوح، واستطاع الشاعر أن ينسج حوله لوحة ملؤها البشر، تعج بالفرح والسرور.

---

(١) الديوان ١ / ١٥٦ . القر: البرد. البانة: مفرد البان، وهو شجر لين القوام، ورقه كورق الصفصاف.

(٢) انظر السابق ١/ ١١٠ ، ١١١، ٢ / ٤٢٣ ، ٢ / ٤٣٥، ٢ / ٤٥٠، ٢/ ٤٩١ ، .... وغير ذلك .

(٣) السابق ١ / ٢٢٠ .

ومن النوع الثاني:

مَـــا أحَيْلَـى الصِّبَـــا، فَهَـلْ لَمْحــــةٌ مِنْــــهُ، وَمِـنْ زَهْـوِهِ وَمِـنْ رَيْعَانِــــهْ؟
بَــــانَ بِـــالأمْسِ رَكْبُـــــهُ فَتَطَلَّعْـتُ، أعُـدُّ الطُّيُــوفَ مِـنْ أظْعَانِـــــــهْ
وَبَـدَا فِـى طَلِيعَـــــةِ الرَّكْـبِ طَيْـفٌ   لَـجَّ مِنْـــــهُ الفُـؤادُ فِـي تَحْنَانِـــــهْ[1]

حيث يتخذ الجارم من (الصبا) محورًا، ينسج حوله لوحة موزعة بينه وبين ذاته الحائرة الآسفة لفوات (الصبا) المتشوفة إلى لمحة من لمحاته، ولكن هيهات هيهات ذلك؛ ومن ثم أخذ الشاعر يواسي نفسه بالذكريات الجميلة.

وهذه الظاهرة بنوعيها بارزة في شعر الجارم، والنوع الأول منهما أكثر تواردًا[2].

وقد مثلت المفردات الزمنية محورًا لبعض القصائد، مثل قصيدة «الشباب» (٢/ ٣٦٠) والمقطوعات مثل مقطوعة «يوم عبوس» (١/ ٢٣٦) .

وقد تجلت ـ من خلال استدعاء مفردات الزمن ـ رؤية الجارم له، فهو ينظر إليه نظرة سوداوية، ويحس بطغيانه وقسوته، ويشعر بعجزه أمامه، فهو يراه قاسيًا ومؤلمًا وقبيحًا وبخيلاً وشريرًا وخادعًا، فهو يقول فيه:

هُـوَ الدَّهْـرُ ، مَـا بضَّـتْ بخَـيْر يَمِينُـــهُ   يُجَمِّعُنَـــا سَـــــــهْوًا وَيَنْثُرُنَـــا عَمْـدَا
يُجَـرِّدُ سَــــيْفًا فِـى الظَّـلامِ مِـنَ الـرَّدَى   وَيَخْبِـطُ لا يُبْقِــى مَلِيكًـــا وَلا عَبْـدَا[3]

---

(١) الديوان ٢ / ٥١٢ . وريعانه: قوته وفتوته.

(٢) انظر السابق ١/ ١٣٣ ، ١/ ١٦٢، ١٦٣، ١/ ١٨٠ ، ١/ ٢٣٢، ٢/ ٣٩٧، ٢ / ٣٩٨، ٢ / ٤٤٤، ٢/ ٤٩٩ ، وغير ذلك .

(٣) السابق ١/ ٢٢٢ . وما باضت: ما أتت.

ويقول:

كُلُنَــا مَسَّـــــهْ مِـنَ الدَّهْـرِ ظُفْرُ   آهِ مِـــنْ ظُفْــرِهِ وَمِـــنْ فَتَكَاتِـــــــه
وَأدَتْنَــا بَنَاتُـــــهُ برَزَايَاهَـــا ، وَمَــنْ ذَا يَسْــــــطِيعُ وَأْدَ بَنَاتِـــــهْ(١)

ويقول:

مَـــا الَّـذي تَبْتَغِـي يَـدُ الدَّهْـرِ مِنِّـي؟   وَدَمِـي لا يَـــزَالُ مِـلْءَ لُعَابــــــهْ
دَعْ يَرَاعِـي يَـا دَهْـرُ يَمْـلأُ سَــــمْعَ النِّيـلِ، مِـنْ شَــــدْوِهِ وَعَـزْفِ رَبَابــهْ(٢)

والجارم الناقم على الزمن يفيض به الكيل، فيطلق صرخة في وجه هذا القاسي علَّه يستريح:

تَبَـــابْ لِهَـذَا الدَّهْـرِ، مَـــاذَا يُرِيـدُهُ؟   وَأيَّ جَدِيــدٍ عِنْــدَهُ لَــمْ يُمَــزِّقْ(٣)

وإذا كان الجارم قد عبر عن رؤيته في الزمن عمومًا، فإنه ـ أيضًا ـ يعبر عن رؤيته للحظاته الثلاث: الماضي والحاضر والمستقبل؛ فالماضي يمثل بالنسبة للشاعر الزمن الجميل الحافل بالخير والبهجة، والحاضر يمثل الزمن القاسي المليء بالمتناقضات الذي طوى صفحة الماضي الجميل فغدا مستحيلاً استعادته، وأما المستقبل فهو غامض، ولا يتطلع إليه الشاعر كثيرًا؛ لأنه مشغول بحاضره .

وثنائية (الصبا ـ الشباب) في مقابلة (الشيب) تمثل أبرز جوانب (الماضي) و(الحاضر)(٤) ، فلطالما ألح الجارم على هذه المراحل الزمنية الثلاث، أحيانًا في صورة متقابلة تمثل فيها مرحلتا (الصبا والشباب) الماضي بإشراقه وبهائه وجماله وانطلاقه

(١) الديوان ١/ ٢٢٨ .
(٢) السابق ١ / ١١١ . اليراع: ريشة الكتابة.
(٣) السابق ١/ ١٦٩ .
(٤) انظر مثلاً السابق ١ / ٨١ ، ١ / ١١٥ - ١١٦ ، ٢/ ٣٥٤ ، ٢ / ٤٤٣ - ٤٤٤ ، ٢ / ٤٨١ ، ٢ / ٤٩٠ .

وقوته، ومرحلة (الشيب) الحاضر بآلامه وأسقامه وضعفه وتقوقعه، وأحيانًا أخر في صورة يبرز فيها أحد الجانبين دون الآخر.

فإذا أراد الشاعر الكشف عن تحولات الزمن ودورانه، أبرز ذلك في صورة التقابل بين الماضي (الشباب) والحاضر (الشيب) :

قَدْ تَوَلَّى الشَّبَابُ رَيْحَانَةُ الحُبِّ، فَمَنْ لِي بِالحُبِّ أَوْ رَيْحَانِهْ
آهِ مِنْ حَيْرَةِ الْمَشِيبِ سَوَاءٌ هُوَ فِي بَوْحِهِ وَفِي كِتْمَانِهْ
إنْ كَتَمْنَاهُ قَهْقَهَ الدَّهْرُ جَذْلانَ وَمَدَّ الخَبِيثُ طَرْفَ لِسَانِهْ
أوْ أبَحْنَاهُ رَاعَنَا كُل يَوْمٍ شُرُفَاتٌ يَهْوِينَ مِنْ بُنْيَانِهْ
ورأيْنَا الغِيدَ الأمَاليدَ حُلْمًا ضَنَّ بِالْمُلْتَقَى عَلَى وَسْنَانِهْ
كُلُّ شَيْءٍ لَهُ أوَانٌ يُوَفِّيهِ، وَفَوْتُ الشَّبَابِ قَبْلَ أوَانِهْ
كَمْ نَعِمْنَا بِهِ زَمَانًا فَلَمَّا طَاحَ، عِشْنَا فِي ذِكْرَيَاتِ زَمَانِهْ(١)

تمضي الصورة تتعالج فيها مشاعر الحنين والشوق، والألم والحزن، والغضب والسخط على الزمن الغادر الساحر الذي يسلب (الشباب) قبل أوانه، فتشتعل في جوانح الشاعر نيران الشوق، فيطلقها نفثات مكلوم القلب كسيره:

مَا أحَيْلَى الصِّبَا، فَهَلْ لَمْحَةٌ مِنْهُ، وَمِنْ زَهْوِهِ وَمِنْ رَيْعَانِهْ!
بَانَ بِالأَمْسِ رَكْبُهُ فَتَطَلَّعْتُ أعُدُّ الطُّيُوفَ مِنْ أظْعَانِهْ(٢)

يبرز في الصورة (الشباب / الماضي) حافلاً بالبهجة والسرور فهو: (ريحانة الحب، والغيد الأماليد، والحلاوة، والزهو والريعان)، لكنه انقضى فصار حلمًا، وصارت

(١) الديوان ٢/ ٥١١ ، ٥١٢ . والأماليد: ناعمة الخد.

(٢) السابق ٢ / ٥١٢ .

عودته مستحيلة، ومع هذا، فصلته بالشاعر لم تنقطع، فهو ذكرياته الجميلة التي دومًا يحن إليها ، كما يبرز (المشيب/ الحاضر) مليئًا بالآلام والأحزان والحيرة .

ويبدو الزمن في اللوحة رديئًا ساخرًا، ويبدو الشاعر أمامه منكسرًا ذليلاً منقادًا لحركته ودورانه وتحولاته (إن كتمناه قهقه الدهر .. أو أبحناه راعنا كل يوم شرفات يهوين) .

والشاعر في صورة قائمة على جانب واحد يريد إبراز قيمة الشباب وحلاوة ذكرياته:

هَمَسَاتُ الشَّبَابِ فِي النَّفْسِ أحْلُى مِنْ حَدِيثِ الهَوَى وَمِنْ هَمَسَاتِهْ
نَارُهُ تَطْرُدُ الهُمُومَ فَتَمْضِي خَافِقَاتِ الجَنَانِ مِنْ جَمَرَاتِهْ
نَارُهُ تَصْهَرُ العَزِيمَةَ سَيْفًا تَتَوَقَّى السُّيوفُ وَقْعَ شَبَاتِهْ
مَا أحَيْلَى وُثُوبَهَ وَهْوَ مَاضٍ يَتَحَدَّى الزَّمَانَ فِي فَتَكَاتِهْ
نَفَحَاتُ الشَّبَابِ أيْنَ تَوَلَّتْ؟ لَهْفَ نَفْسِي على شَذى نفحاتِهْ!(1)

الصورة ـ على الرغم من ظهور الحاضر في نهايتها ـ تتجمع حول الشباب، وظهور الحاضر ـ لا شك ـ يسهم في إبراز الصورة المشرقة للشباب.

وإذا كان الزمن ـ فيما سبق ـ يبدو عابس الوجه، كاشر الأنياب، فإنه ـ أحيانًا ـ تَرِقُّ حواشيه ، فيتحول من الخشونة الصارمة إلى الرقة الناعمة .

يقول ـ مثلاً ـ عن دار العلوم في الاحتفال بانقضاء خمسين عامًا على إنشائها :

(1) الديوان ٢/ ٤٩٠ . وشباته: طرفه الحاد.

إنَّ خَمْســـــــيَن حِجَّـــــــةً قَـدْ كَفَـتْ مِنْـكِ لِمَـلْءِ الدُّنْيَـــا بكُـلِّ عُجَـــابِ

... .

كُـــلُّ عَـــــــامٍ كَأنَّـــــــــهُ عَلَـــمُ النَّصْـــرِ بكَـــفِّ الْمُظَفَّـــرِ الغَـــلاَّبِ

كُـلُّ عَـــامٍ كَطَـــالِعِ السَّـــــعْدِ شِـــــمْنَاهُ عَلَى طُـولِ غَيْبَـــةٍ واحْتِجَـــابِ

كُـلُّ عَـــــامٍ كــــــالفَجْرِ يَهْـزِمُ لَيْـلاً نَـــــابِغيَّ الهُمُـــومِ والأوْصَـــــابِ[1]

لقـد غـابت في اللوحـة صورة الزمـن المخيفـة، وغدت برقتهـا موائمــة للدلالـة التي يقتضيها النص، وهذا راجع إلى حالة الرضا النفسي التي كان يحياها الشاعر وهو يرسم صورة الزمن، فقد حفزتـه هذه الحالـة ان يَهَبَ الزمن بهجـة وسـرورًا، فهو في الأبيات يصف الأعوام بالرسوخ والقوة والجمال ..

وهذه الصورة تتكرر في ديوان الجارم[2] .

بل إن الزمان يبدو ذليلاً منقادًا للإنسان في بعض النماذج، نحو قوله:

صَفَــا ورْدُهُ عَذْبًــا وَطَــابَتْ مَنَاهِلُـــهْ   وَجَلَّـتْ يَـدُ الدَّهْـرِ الـذِى عَـزَّ نَائِلُـــهْ

وأقْبَــل مُنْقَــــادَ العِنَــــانِ مُذَلَّــلاً   تَطَـــامَنَ مَتْنَـــاهُ، وَدَانَـتْ صَوَائِلُـــهْ

يُطَـــأْطِئُ للقـــارُوقِ رَأسَــــا، وَتَنْحَنِـى   أمَـامَ سَـنَا الْمُلْـكِ الْمَصهِيبِ كَوَاهِلُـهْ[2]

فالزمن القـاهر أجـبر ـ إن جاز التعبـير ـ بفعل الهمـة العاليـة، وقوة الشـكيمة، ونفاذ الإرادة.. على أن يغير قناعه وأن يلبس قناعًا آخر لينًا رقيق الحواشي.

وهكذا يوظف الجـارم مفردات الزمن في التعبير عن تجربته والإسهام في بناء قصيدته

---

(١) الديوان ١ / ١٢٠ . الحجـة: السَّنَة. نابغيّ الهموم: كثيرها وشديدها، ونـابغيّ نسبة إلى النابغة الذبياني الشاعر الجاهلي المعروف. الأوصاب: الآلام.

(٢) انظر مثلاً: ١ / ١٦٢ ـ ١٦٣ ، ١ / ٢٢٠، ١/ ٢٣٢، ١ / ٢٥٦ ، ٢ / ٣٤١ ، ٢ / ٤٩٩ .

(٣) السابق ١ / ١٨٠ . والمناهل: موارد الماء. عز نائله: قل عطاؤه. تطامن: ذل وسكن. المتنان: جانبا الظهر. دانت: خضعت. الصوائل: جمع صائل، الحيوان يهجم على الناس ويؤذيهم. الكواهل: جمع كاهل، الظهر مما يلي العنق.

وتقدمها، وقد برز من خلال ذلك موقفه من الزمن، وأنه يحيا زمنه على قسوته ورداءته، ويستدعي ذكريات ماضيه الجميل، ليخفف من وطأة حاضره.

هـ ـ مفردات المكان :

للمكان دور بارز في تشكيل معجم الجارم، ومن ثم بنية قصيدته؛ إذ يمتد بالمكان ليسع صورًا متعددة رسمها للعالم والوطن العربي ومصر، واقفًا من خلال ذلك على مستجدات العصر الذي يعيشه كدار الإذاعة وغيرها من الآثار الحديثة، كما أنه لم ينس الوقوف أمام المكان التراثي كالصحراء وحطين وغيرهما، ووظف ذلك كله بصورة عكست لنا ما يمور في نفسه من مشاعر وأحاسيس .

وأبرز ما نلحظه عند دراسة مفردات المكان (مسميات الأماكن) ، فجاءت بعض قصائده منسوجة للتعبير عن أماكن مثل: قصيدة «مصر» (١/ ٢١) و«لبنان» (٢/ ٤٨١) و«رشيد» (١/ ٤٩) و«بغداد» (١/ ١٧٢) ... وغيرها ، وفي بعضها مَثَّلَ المكان محورًا تقوم عليه لوحة من لوحات القصيدة، نحو قوله:

جَمَّعَتْنَا «دَارُ الْمَعَارِفِ» أحْرَارًا فَكُنَّا لِلْعِلْمِ مِنْ عُبْدَانِهْ

إنَّ عُنْوَانَهَا جَهَابذُ مِصْرٍ وَجَلالُ الكِتَابِ فِي عُنْوَانِهْ

مَصْنَعٌ مِنْ ثَقَافَةٍ وَضِيَاءٍ كُلُّ قُطْرٍ يَعْشُو إلَى نِيرانِهْ

يُنْضِجُ الخُبْرَ للعُقُولِ نَقِيًّا لَمْ يُرَوَّعْ بِالبَخْسِ فِي مِيزَانِهْ(١)

فقد اتخذ من (دار المعارف) محورًا نسج حوله مجموعة من الخيوط الشعرية أبرزته ووضحته، وكشفت عن ماهيته وأهميته .

وقد يبرز المكان على السطح فجأة ثم يختفي، لكنه يؤدي دوره في إنتاج المعنى

(١) الديوان ٢ / ٥١٣ .

وتوضيحه:

(سِيشِيلُ) مِنْهُ رَأتْ هَصُورًا يَزْدَرى   أَلَمَ الإسَار، وَقَسْوَةَ الأصْفَادِ
لَهْفِي عَلَيْهِ والدِّيَارُ بَعِيدَةٌ   وَخَيَالُ مَصْرَ مُرَاوِحٌ وَمُغَادِى
مَتَوَثِّبًا نَحْوَ الْمُحِيطِ كَأَنَّهُ   صَقْرُ الفَلاةِ بكَفَّةِ الصَّيَّادِ[(١)]

يستغل الجارم ذلك المكان (سيشيل) المرتبط بحادثة نفي سعد زغلول وزملائه إليه لإبراز عظمة التضحية التي بذلها الممدوح من أجل وطنه .

ومسميات الأماكن الحديثة ـ في الغالب ـ لا تسهم في بناء القصيدة أو التعبير عن التجربة؛ لأن المكان الحديث يعبر عنه ولا يعبر به ، وذلك في غالب الأمر.

ونلمس التوظيف الجيد لمفردات حينما يستدعي الجارم المكان التراثي المحمل بعبق الماضي، المستوفز بالطاقات، المكتنز بالإيحاءات .

ومن نماذج استخدام المكان التراثي قوله:

يا جَيْشَ مِصْرَ ولا آلُوكَ تهْنِئَةً   حَقَّقْتَ ظَنَّ اللَّيَالى والْمُنَى فِينَا
وَصَلْتَ آخِرَ عُلْيَانَا بأوَّلِهَا   فمَا أواخِرُنَا إلا أوالِينَا
أعَدْتَهَا وَثْبَةً بَدْرِيَّةً صَرَعَتْ   دُهَاةَ جيشِ يَهُوذا والدَّهَاقِينَا
شَجاعَةٌ مزَّقَتْ أحْلامَ سَاسَتِهِمْ   وعلَّمَتْ مُتْرَفِيهِمْ كَيْفَ يصْحُونَا[(٢)]

فهو يستدعي تلك الواقعة العظيمة، وقعة (بدر) بما تحمله من دلالات؛ إذ تعيد للأذهان ذلك الانتصار العظيم الذي حققه المسلمون على المشركين في أول لقاء لجند الحق بجند الباطل.

---

(١) الديوان ٢ / ٤٦٤ . سيشيل: إحدى الجزر التابعة لإنجلترا حينئذٍ، وتقع إلى الشرق من إفريقيا، وإليها نفي الزعيم سعد زغلول. الهصور: الأسد. يزدري: لا يعبأ. الإسار: الأسر. الأصفاد: القيود.

(٢) السابق ٢/ ٢٩٠ .

ونلمس التوظيف الجيد ـ أيضًا ـ عندما يتخذ الجارم من المكان رمزًا يبغي من ورائه إبراز دلالات معينة، كما في قوله :

تَـذُوبُ حُشاشـاتُ العَواصِمِ حَسْـرَةً إذَا دَمِيَـتْ مِـن كَـفٍّ بغْـدادَ إصْبَـعُ
ولَـوْ صُدِعَـتْ في سَـفْحِ لُبْنـانَ صخْرَةٌ لَـدَكَّ ذُرا الأهْـرام هـذا التَّصَـدُّعُ
ولَـوْ بَـرَدَى أنَّـتْ لِخَطْـبٍ مِياهُـهُ لسَـالَتْ بـوادِي النِّيـلِ للنيـلِ أدْمُـعُ
ولَـوْ مَـسَّ رَضْـوَى عـاصِفُ الريـحِ مَرَّةً لبـاتَتْ لـهُ أكْبادُنـا تَتَقَطَّـعُ
أولئـكَ أبْنـاءُ العُرُوبَـةِ مَـا لَهُـمْ عنِ الفَضْلِ مَنْأى، أو عَنِ المَجْدِ مَنْزَعُ[1]

فهنا يتخذ الشاعر من الأماكن (بغداد، لبنان، الأهرام، بردى، النيل، رضوى) رموزًا دالة على التواصل والتواد بين أبناء البلاد العربية، يوضح ذلك قوله في البيت الأخير: أولئك أبناء العروبة ... ، ولكي يعمق الود والتواصل لجأ إلى وسيلة إيحائية جمالية هي التشخيص، فالعواصم تتحسر، وبغداد كفها دامية، وبردى يئن، والنيل يسيل الدمع من عينيه، وهذا من شأنه أن يبرز حالة التجاوب بين البلدان العربية، ويؤكد دور المكان في إنتاج دلالة النص والتعبير عن تجربة الشاعر.

و ـ مفردات المرأة

لقد كثر حديث الشعراء قديمًا وحديثًا عن المرأة، واتخذت في عالم الحقيقة وعالم الخيال صورة الملهم الذي يفجر أرق ينابيع الغزل وأصفاها.

ويختلف استلهام الشعراء للمرأة من شاعر إلى شاعر، من حيث: كثرة ورودها وقلته، وكيفية استلهامها.

فمن حيث القلة والكثرة تمثل المرأة عند بعض الشعراء رافدًا أساسيًّا، وعند بعضهم

---

(١) الديوان ٢ / ٣٤٩ ، ٣٥٠ . حشاشات: موضع القلب من الجسم. صدعت: تشققت. دك: هدم. بردى: نهر بسوريا. رضوى: جبل شهير بالحجاز.

الآخر رافدًا هامشيًّا، أما من حيث كيفية الاستلهام فتظل عند بعض الشعراء حقيقة مجردة تثير ألوانًا من التشبيهات والاستعارات ، وترقى عند آخرين إلى درجة أنها تثير رؤية خاصة في موقف من مواقف الحياة، فتستغل بوصفها وسيلة فنية من وسائل الأداء الشعري .

والجارم لم يركن إلى المرأة كثيرًا في شعره، لكنه لم يهملها، ووقف عند حقيقتها المجردة، لكنه ـ أيضًا ـ استغلها بوصفها وسيلة فنية من وسائل الأداء الشعري، تسهم في بناء النص وإنتاج دلالاته، وأحيانًا إبراز جمالياته.

ويمكن أن نتلمس معجم المرأة في جملة من المفردات منها (امرأة، ابنة، النساء، العذارى، الكحلاء، مليحة، فاتكة، الحسن، خمصانة، القد، اللحظ، الخد، الوجه، الطرف،.. والحب والصبابة والشوق .. والغزل والنسيب والتشبيب) وهي مفردات موزعة ما بين : تسميات للمرأة، وصفاتها ، وألفاظ تتعلق بها، ومصطلحات.

والجارم يوظف مفردات المرأة بصورة كلية تارة، وجزئية تارة أخرى، فالصورة الكلية تبرز حين يتخذ من العنصر الأنثوي محورًا يرتكز عليه في بناء لوحته، نحو :

ولَكَمْ تَلْمَحُ العُيُونُ فَتَاةً مِثْلَ بَدْرِ السَّمَاءِ لَمَّا تَبَدَّى
هِيَ مِن نَغْمَةِ البشَائِرِ أحْلَى وَهْيَ مِنْ نَضْرةِ الأزَاهِرِ أنْدَى
تَتمَنَّى الغُصُونُ لَوْ كُنَّ قَدًّا حِينَ ماسَتْ، والوردُ لوْ كانَ خَدًّا
حَوَّمَتْ حَوْلَهَا القُلُوبُ فراشًا وَمَشَتْ خَلْفَهَا الصَّوَاحِبُ جُنْدَا

. . . .

حَسَدَ الدَّهْرُ حُسْنَهَا فَرَمَاهَا بسِهَامٍ مِنَ الكَوارثِ عَمْدَا
طَرَقَتْهَا الحُمَّى الخَبِيثَةُ تَرْمِي بشَوَاظٍ، يَزِيدُهُ اللَّيْلُ وَقْدَا

رَوْضَـــةٌ مِـنْ مَحَاسِـــن غَالَهَـا الإعْصَـارُ حَتَّـى غَـدَتْ خَمَـائِلَ جُـرْدَا
حَـلَّ دَاءُ الفِيـلِ العَضَـالُ برجْلَيْهَـا ، وألقَـى أثْقَالَـهُ واسْـتَبَدَّا(١)

إذ يحاول الجـارم أن يبرز المقابلة بين حـالين (للفتاة)، حـال صحتها وحـال مرضها بداء الفيل، وهو في كلتـا الحـالتين يركز عنـاصره التي اسـتدعاها لرسـم الصورة حول مفردة (فتاة)، ويرنو إلى بيان الأثر السيء الذي تركه (داء الفيل) في رشيد لما عمَّها.

وأما التوظيف الجزئي الذي يتراءى فيه معجم المرأة ثم يختفي ولا يقف أمامه الشاعر ليكثفه أو يعمقه، فمن نماذجه :

وَنَـواةٌ جَـادَتْ بنَخْـل ونَخْـل   وارفِ الظِّـلِّ دَائِـمِ الثَّمَـرَاتِ
يُرْسِـلُ الطَّـيْرُ في مَـدَاهُ نَشِـيدًا   مُوصِلِـي الأداءِ والنَّـبَراتِ
يَمْلِـكُ النَّفْـسَ أينمَـا نَظَرَتْـهُ   فهَـوَ قَيْـدُ النُّفُـوسِ والنَّظَـرَاتِ
كـمْ تَهَـادَى مَـعَ النَّسِـيمِ اخْتيـالاً   كـالْعَذَارَى يَمِسْـنَ في الحَـبَراتِ
تَتَنَـاءَى بِـهِ الظِّـلالُ لِجَمْـعٍ   ثُـمَّ تَدْنُـو مُدِلَّـةً لشَـتَاتِ
مثـلَ كَفِّ الرَّسَّـامِ جـاءتْ وراحـتْ   بَيْـنَ قِرْطاسِـهِ وَبَيْـنَ الـدَّوَاةِ
أو كوجْـهِ الْحَسْـنَاءِ يبْـدُو ويَخْفَـى   بَيْـنَ مَيْـلِ الهَـوَى وَخَـوفِ الوُشَـاةِ(٢)

حيث تبرز مفردات المرأة في الأبيات مرتين، وكلتاهمـا صورة تشبيهية، حيث يشبه تمـايل الطـير فوق النخيـل بالعذارى ترفـل في الـبرود الموشـاة وتمشـي الخيـلاء، ويشـبه ظهورهـا واختفاءها وسـط الأغصـان بوجـه الحسـناء الذي يظهر لما يسـتبد به الهوى، وتخفيه خوفًا من الوشاة، وفي تشـبيه الطائر بالعذارى وحسن الوجه دلالة على النضارة والحيوية والجمال.

---

(١) الديوان ١/ ٥٢ ، ٥٣ .

(٢) السابق ١ / ٩٧ . الحبرات: جمع حبرة، وهي ضرب من برود اليمن. القرطاس: الصحيفة يكتب عليها.

ومعجم المرأة له دوره في إبراز التجربة الشعرية أو إبراز موقف من مواقف الحياة، فحينما يبقى الجارم الكشف عن مفارقات الحياة وأنه لا يبقى فيها شيء على حال، يجلب لذلك مفردات أنثوية تسهم في التعبير عن هذا :

كَمْ حُطَامٍ فِى الأَرْضِ كَانَ عُقُولاَ   وَرَمَادٍ فِى الْجَوِّ كَانَ جُهُودَا!
وَأَمَانٍ وَنَشْوَةٍ وَشَبَابٍ   ذَهَبَتْ مِثْلَ أَمْسِهَا لَنْ تَعُودَا!
قُبُلاتُ الْحِسَانِ مَا زِلْنَ فِى الْخَدِّ فَهَلْ عَفَّرَ التُّرابُ الْخُدُودَا؟
وَوُعُودُ الغَرَامِ مَاذَا عَرَاهَا   أَغَدَتْ فِى الثَّرَى الْخَضِيبِ وَعِيدَا؟(١)

وعندما يرنو الجارم إلى بيان قسوة طائفة من الناس، يستخدم معجم المرأة، ليكشف عن استهتارهم واشتغالهم بلهوهم فلا يلتفتون إلى البؤساء أمثال الأعمى الذي:

يَسْمَعُ الرَّقْصَ وَالأَهَازِيجَ تَشْدُو   بَيْنَ وَصْلِ الْهَوَى وَهَجْرِ الدَّلاَلِ
شُغِلَ الْقَوْمُ عَنْهُ بِالْقَصْفِ وَاللَّهْوِ وَهَامُوا بِحُبِّ بِنْتِ الدَّوَالِى
مَا لَهُمْ والصَّرِيعِ فِى غَمْرَةِ اللُّجِ يَصَدُّ الأَهْوَالَ بِالأَهْوَالِ
لا يُرِيدُونَ أَنْ يُشَابَ لَهُمْ صَفْوٌ بِنَوْحٍ لِلْبُؤْسِ أَوْ إِعْوَالِ(٢)

وبذلك لا يبقى معجم المرأة على السطح، بل يستغله الجارم في بناء نصه وإنتاج دلالاته وجمالياته، والتعبير عن تجربته الشعورية.

وهناك حقول معجمية أخرى استدعاها الجارم، لكنها قليلة أو ليس لها دور بارز في البناء والدلالة بحيث لا تمثل ظاهرة شعرية تستحق الدراسة .

---

(١) الديوان ١ / ٣٠ .
(٢) السابق ١ / ٥٧ .

ثانيًا: الظواهر التراثية ودورها في تشكيل اللغة:

شكلت عناصر التراث علامة بارزة في بناء القصيدة عند الجارم، حيث نسج شعره على منوال خاص نتج عن تفاعله مع التراث، تجلى هذا التفاعل في ظواهر الاقتباس والتضمين وظواهر التفاعل مع الشعر العربي القديم واستدعاء الأحداث التاريخية.

١ـ ظواهر الاقتباس:

برز الاقتباس القرآني والحديثي في شعر الجارم بدرجات متفاوتة، وعلى عدة مستويات، فالاقتباس القرآني كشف عن عدة سياقات تتوزع على عدة مستويات لكل منها دور في إنتاج دلالة النص وتوجيهها وجهة معينة، وهذه المستويات هي: اقتباس المفردات ، اقتباس التراكيب، استيحاء المعاني، اقتباس خاصية قرآنية.

وبالنظر إلى المستوى الأول (اقتباس المفردات) نجد أنه يثير إشكالية، وهي«أن الاعتماد على المفردات وحدها لا يمكن أن يقود إلى رصد التداخل؛ لأن المفردات قبل التركيب لا يختص بها أحد دون آخر، وإنما تأتي الخصوصية من دخول المفردة في تركيب أولاً، ثم دخول التركيب في سياق ثانيًا»(١) .

وهذا القول ـ على صحته ـ لا ينفي أن كثيرًا من المفردات تكتسب هوامش ودلالات بمجرد دخولها في سياق ما لا تنفك عنها إذا دخلت في سياق آخر، فهناك ـ مثلاً ـ مفردات لغوية اكتسبت هوامش إضافية نتيجة لدخولها في التراكيب القرآنية؛ حتى ليصح القول: إنها مفردات قرآنية، حتى بعد تغير السياق وتغير الوظيفة اللغوية النحوية، يظل لها هذا الطابع، فإذا غرست في تركيب ما أشاعت فيه بعضًا من

---

(١) د/ محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥م) ص١٧٠.

هوامشها المكتسبة، ومن ثم دلت على ظواهر تناصية»[١] .

وفي إطار اقتباس الجارم المفردات اقتبس أسماء وأفعالاً، وتلاشت الدلالات القرآنية في بعضها بمجرد دخولها النص الشعري، نحو قوله:

جَاءَ وَالنَّاسُ فِى ظَلامٍ مِنَ الظُّلْمِ وَعصْفٍ مِنَ الْخُطُوبِ شَدِيدِ[٢]

يستدعي المفردة القرآنية (عصف) من قول الله تعالى: ﴿**وَالْحَبُّ ذُو الْعَصْفِ وَالرَّيْحَانُ**﴾[٣] وقوله: ﴿**فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَأْكُولٍ**﴾[٤] ، فتتلاشى الدلالة القرآنية من الكلمة لما دخلت النص الشعري؛ لأن الشاعر استخدمها بطريق المجاز، كما اختلف السياق الشعري عن السياق القرآني، لكن تبقى المفردة (عصف) محملة ببعض الهوامش القرآنية من آية سورة المرسلات : ﴿**فَالْعَاصِفَاتِ عَصْفًا**﴾[٥] ، حيث إنها في كلا النصين تدل على الشدة[٦] .

وفي بعض السياقات تبقى المفردة القرآنية محملة بهوامشها ودلالتها القرآنية أو تحوم حول هذه الهوامش وتلك الدلالة، ومثل هذه المفردة قليل التردد خارج النص القرآني، مثل: «مكظوم، المرجفين، الصافنات، المعصرات، أبابيلا، هشيما، سمدوا، الآصار، الأوطار» .

ونلحظ عند دراسة هذه المفردات أنها تأتي في بنيتها الصرفية القرآنية دون تغير تارة، أو يطرأ عليها بعض التغيرات تارة أخرى، فمن النوع الأول (مكظوم،

(١) د. محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ص١٧٠.

(٢) الديوان ١ / ٢٥ .

(٣) سورة الرحمن: ١٢ .

(٤) سورة الفيل: ٥ .

(٥) سورة المرسلات: ٢ .

(٦) راجع المعجم الوسيط (مكتبة الصحوة) مادة «ع. ص. ف» ص ٦٢٧ .

الصافنات، أبابيلا، هشيما ، مزن).

يقول الجارم:

تَلَقَّـــاهُ فَجْرُ الْعِيـدِ فِـي عُنْفُوَانِــــهِ   تَصُـولُ بِشُــهْبِ الصَّافِنـاتِ كَتَائِبُــهْ[1]

فيقتبس من قول الله تعالى: ﴿**وَوَهَبْنَا لِدَاوُدَ سُلَيْمَانَ نِعْمَ الْعَبْدُ إِنَّهُ أَوَّابٌ(٣٠)إِذْ عُرِضَ عَلَيْهِ بِالْعَشِيِّ الصَّافِنَاتُ الْجِيَادُ**﴾[2]، مفردة (الصافنات)، ونلمح أن المفردة ما زالت محملة بهوامشـها القرآنية بالرغم من أن الشاعر استخدمها في سياق مجازي، فهي تدل في النص الشعري ـ كما تدل في النص القرآني ـ على الخيل القائمة، فـ «الصافن القائم الذي يثنى إحدى يديه أو إحدى رجليه حتى يقف بها على سَنْبُكه، وهو طرف الحافر»[3]، ولعل مرجع هذا التلاحم الدلالي هو التشـابه الواضح بين السياقين القرآني والشـعري؛ إذ كـل منهما يتحدث عـن الخيل ويستدعي مفرداته، يظهر ذلك جليًّا في السياق الشـعري الذي يستخدم «يصول» الدال على الحركة وغالبًا ما يستعمل مع الخيل، وكلمة «شهب» التي تدل على صفة من صفات بعض الخيل، وكلمة «كتائبه» التي تعبر عن الجيش الذي من أدواته (الصافنات).

والاختـلاف بين النص القرآني والنـص الشـعري يبـدو في أن مفردة (الصافنات) في النـص الشعري منزوعـة الصفة، فقد وصفت في النـص القرآني بـ (الجيـاد) التي استبدل الشاعر بها مفردة «الشهب» الواقعة مضافًا إلى مفردة «الصافنات» .

وقد يحور الجارم البنية الصرفية المقتبسـة عن بنيتها القرآنية ، كأن يغير صيغة المفردة من الإفراد إلى الجمع مثل (الآصار، الأوطار) ، ومن ذلك قوله:

---

(١) الديوان ١ / ١٦٣ .

(٢) سورة ص : ٣٠ ، ٣١ .

(٣) الزجاج: معاني القرآني وإعرابه (عالم الكتب، بيروت ـ لبنان) ٤ / ٣٣٠ .

وَغَـــدَوْتَ فَـــــــأْلاً لِلْعُـــلا فَتَحَقَّقَــت   فِيـكَ الْمُنَــى وَانْحَطَّــتِ الآصَـــــارُ[1]

حيث يستدعي قوله تعالى : ﴿**رَبَّنَا وَلاَ تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِنَا**﴾[2] . وهنا يمتص النص الشعري الدلالة القرآنية برغم اختلاف الصيغة، وساعد على ذلك اقتراب السياق الشعري من السياق القرآني، حيث استخدم الشاعر فعل «انحط» وهو يرادف الفعل المنفى في الآية «لا تحمل» أي حط، وهذا الاقتباس أشاع في البيت نوعًا من المبالغة، حيث رفع الشاعر ممدوحه إلى منزلة يكون معها قادرًا على وضع الأثقال والأحمال عن الناس.

وقد يغير الجارم صيغة المفردة من صيغة إلى صيغة أخرى، فإذا كان القرآن يستخدم صيغة اسم الفاعل، فإن النص الشعري يستخدم صيغة المصدر، كما في قوله :

فَـــــأَزَاحَ الْغِطَـــــاءَ عَنْهُــمْ فَقَـــــامُوا   فِـى ذُهُـولٍ، وَأَقْبَلُـوا فِـى سُـــــمُودِ[3]

إذ يقتبس قول الله تعالى : ﴿**أَفَمِنْ هَذَا الْحَدِيثِ تَعْجَبُونَ(٥٩)وَتَضْحَكُونَ وَلاَ تَبْكُونَ(٦٠)وَأَنْتُمْ سَامِدُونَ**﴾[4] مغيرًا صيغة (سامدون) إلى صيغة (سمود)، ومع ذلك بقيت الكلمة في النص الشعري محملة بدلالاتها القرآنية، ففي كلا النصين تعني «رفع الرأس تكبرًا »[5] .

وهذا الاقتباس كشف عن فعل الممدوح في مصر وشعبها الذي رفع رأسه في عزة وإباء .

---

(١) الديوان ١/ ١٣٨ .

(٢) سورة البقرة: ٢٨٦ .

(٣) الديوان ١/ ٢٥ .

(٤) سورة النجم : ٥٩ ـ ٦١ .

(٥) راجع: ابن كثير: تفسير القرآن العظيم (دار التراث، القاهرة) ٤/ ٢٦٠، والفيروز آبادى: القاموس المحيط (الهيئة المصرية العامة للكتاب) مادة (سمد) ١ / ٣٠٠ ، والمعجم الوسيط مادة (سمد) ص ٤٦٤ .

وقد تنتشر المفردات القرآنية في اللوحة الشعرية فتشيع جوًّا قرآنيًّا، وذلك نحو قول الجارم :

قَدْ غَرَسْنَاهُ رَوْضَ عِلْمٍ فَأَزْرَى حُسْنُهُ بِالْحَدَائِقِ الْبَاسِقَاتِ
وَبَذَرْنَا بِهِ الْقُلُوبَ صِغَارًا وَكِرَامَ النُّفُوسِ وَالْمُهَجَاتِ
وَسَقَيْنَا ثَرَاهُ مَاءً مِنَ الأَذْهَانِ أَحْلَى مِنْ كُلِّ مَاءٍ فُرَاتِ
وَغَذَوْنَاهُ طَيِّبًا بِجُهُودٍ ضَاعَفَتْ مِنْ ثِمَارِهِ الطَّيِّبَاتِ[1]

تتوارد في الأبيات عدة مفردات قرآنية؛ «الباسقات» من قول الله تعالى : ﴿**وَالنَّخْلَ بَاسِقَاتٍ لَهَا طَلْعٌ نَضِيد**﴾[2] و«فرات» من قوله تعالى : ﴿**وَأَسْقَيْنَاكُمْ مَاءً فُرَاتًا**﴾[3] و«طيبًا» من قول الله تعالى : ﴿**يَاأَيُّهَا النَّاسُ كُلُوا مِمَّا فِي الأَرْضِ حَلاَلاً طَيِّبًا**﴾[4] و «طيبات» من قول الله تعالى : ﴿ **يَاأَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا كُلُوا مِنْ طَيِّبَاتِ مَا رَزَقْنَاكُم**﴾[5] ، وهي ـ كما نرى ـ تشيع جوًّا بهيجًا يكشف عن أهمية العلم وفوائده الروحية ودوره في نشر الخير.

أما المستوى الثاني الذي يتعامل مع التركيب ـ وهو ما تجاوز إطار المفردة ـ فهو يتجلى في عدة ظواهر اقتباسية، يزداد في بعضها الالتحام الدلالي بين النصين القرآني والشعري تارة، ويضعف تارة ثانية، ويقبع في منطقة محايدة تارة أخرى .

فمن اللون الأول: قد يدخل التركيب القرآني إلى النص الشعري ببنيته ودلالته،

---

(١) الديوان ١ / ٩٨ .

(٢) سورة ق : ١٠ .

(٣) سورة المرسلات: ٢٧ .

(٤) سورة البقرة: ١٦٨ .

(٥) سورة البقرة: ١٧٢ .

وهو مـا يمكن تسـميته بالاقتبـاس «الشـكلي الوظيفـي» ، ومن ذلك مـا جـاء في مرثية الجارم لإسماعيل صبرى:

كُنْ عَلَيْــهِ يَـا قَـبْرُ رَوْحًـا وَرَيَحانًـا وَمَثْوًى رَحْبًـا وَظِـلاً ظَليلا[١]

حيث استدعى الشاعر تركيبين، الأول (روحًا وريحانًا) من قول ا لله تعالى : ﴿**فَأَمَّا إِنْ كَانَ مِنَ الْمُقَرَّبِينَ(٨٨)فَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ وَجَنَّةُ نَعِيم**﴾[٢] ، والثاني (ظلاً ظليلاً) من قول الله تعـالى : ﴿**وَالَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ سَنُدْخِلُهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا أَبَدًا لَهُمْ فِيهَا أَزْوَاجٌ مُطَهَّرَةٌ وَنُدْخِلُهُمْ ظِلاًّ ظَلِيلا**﴾[٣] .

وفي كلا الـتركيبين امتص النـص الشـعري الدلالـة القرآنيـة امتصاصًـا يصل إلى حد التطـابق، ولعل ذلك مرجعــه إلى وحدة الإطـار الـذي يدور فيــه الحديث وهو الحيـاة الآخرة.

وقد تختلف بنيـة التركيب القرآني قليـلاً أو كثيرًا بعد دخولـه النص الشـعري، ومع ذلك يبقى الالتحام الدلالي قائمًا، وذلك في نحو قول الجارم:

حَبَّـــةٌ أنْبَتَــتْ سَـــنَابلَ سَـــبْعًا ثُـمَّ مِـلْءَ الْفَضَــاءِ مِـنْ سُـــنْبُلاتِ[٤]

إذ يحصل تداخل النص الشـعري مـع قول الله تعـالى ﴿**مَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ مِائَةُ حَبَّةٍ**﴾[٥] فيمتص الشـطر الأول مـن البيت دلالـة (حبـة أنبتت سـبع سـنابل) على الرغم من تحـور البنية

---

(١) الديوان ١/ ٦٧ .

(٢) سورة الواقعة : ٨٨ ، ٨٩.

(٣) سورة النساء: ٥٧.

(٤) الديوان ١/ ٩٧ .

(٥) سورة البقرة: ٢٦١ .

التركيبيــة، فقـد قـدم الشـــاعر المعدود علـى العدد . ويُقَـوِّى القول بامتصــاص النص الشعري للدلالـة القرآنية أن الإطار الوظيفي للشـطر الثاني من البيت يقترب من الإطار الوظيفي في ختـام الآية ﴿**وَاللَّـهُ يُضَاعِفُ لِمَنْ يَشَـاءُ وَاللَّهُ وَاسِـعٌ عَلِيم**﴾ ، والاقتباس يكشف عن الدور المهم والخير العميم الذي نشرته (وزارة المعارف) في مصر.

ومن اللون الثاني الذي يقف فيه التركيب القرآني ـ حين دخوله إلى النص الشعري ـ في منطقـة محـايدة ؛ حيث لا يفقد دلالتـه القرآنيـة كاملـة، وفي الوقت نفسـه يكتسـب دلالات جديدة، قول الجارم :

طَـــاحَتْ بِــأَهْلِ الْغَـرْبِ نَـــارُ الْوَغَـى   وَهَبَّـــتِ الرِّيـــحُ بِهِـــمْ زَعْزَعَـــــــا
طَـــافَ عَلَيْهِـمْ بِــــالرَّدَى طَـــائِفٌ   فَــاخْتَرَمَ الأَنْفُـسَ لَمَّــا سَـــــعَى[1]

حيث يتداخل هذا القول على مستوى البيت الثاني مـع قول ا لله تعالى : ﴿**فَطَافَ عَلَيْهَا طَائِفٌ مِنْ رَبِّكَ وَهُـمْ نَائِمُونَ**﴾[2]، وتختلف البنيـة في النص الشعري عن النص القرآني؛ حيث يتوجه النص القرآني إلى أصحاب الجنة الذين منعوا زكاة أموالهم، على حين يتوجه النص الشـعري إلى أهل الغرب الذين أوقدوا نار الحرب، وقد صرح النص الشـعري بنوعية المطاف بـه على حين لا نجد ذلـك في النص القرآني؛ حيث نفهمه من السياق، وعلى الرغـم من ذلك يبقى الاقتراب الدلالى من ناحية طابع التدميرية والإيحاء بالعموم والشمول .

أمـا اللون الثـالث الـذي يفقد فيــه الـتركيب القرآني دلالتــه بمجرد دخولــه النص الشــعري فيتجلـى في عدة ظواهـر، فهو – أولاً – ينشـــأ من اختـلاف مقصود النص الشعري عن النص المقتبس، نحو قول الجارم .

---

(١) الديوان ١ / ٢٤٦ .

(٢) سورة القلم: ١٩ .

هَبَطَـتْ حِكْمَـــــةُ الْبَيَـــانِ عَلَيْـــــهِ   فَـاذْكُرُوا فِى الْكِتَـابِ إسْــــمَاعِيلا[١]

حيث يقع الاقتباس في الشطر الثاني من قول الله تعالى: ﴿وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ إِسْمَاعِيلَ إِنَّهُ كَانَ صَادِقَ الْوَعْدِ وَكَانَ رَسُولاً نَبِيًّا﴾[٢] ، ومع اقتراب بنية التركيب المقتبس من بنيته في النص الأصلي تتلاشى الدلالة القرآنية؛ إذ الحديث في الآية القرآنية عن إسماعيل بن إبراهيم عليهما السلام، والمقصود بالكتاب فيها القرآن الكريم، على حين أن الحديث في النص الشعري عن إسماعيل صبري الشاعر، والكتاب دلالته عامة.

وتتلاشى الدلالة القرآنية ـ ثانيًا ـ عندما يخصص الجارم العام، ويعمم الخاص، نحو قوله:

غَـدًا فِى سَـــــمَاءِ الْعَبْقَرِيَّـــةِ نَلْتَقِى   وَتَجْتَمِـــعُ الأَنْـــدَادُ بَعْـــدَ التَّفَـــرُّقِ

... ...

وَنَسْـــــبَحُ فِى أنْهَـــار عَـدْنٍ كَأَنَّمَـــا   سَــــــرَائِرُنَا مِــنْ مَائِهَـــا الْمُتدَفِّـقِ[٣]

حيث يستدعي قول الله تعالى : ﴿أُولَئِكَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهِمُ الأَنْهَارُ﴾[٤] فيخص الأنهار من عموم الجنة بإضافتها إلى (عدن) ، وهذا ما لم يرد قط في القرآن[٥]، ولذلك انحرفت الدلالة مع أن الإطار الوظيفي واحد .

(١) الديوان ١ / ٦٣ .

(٢) سورة مريم : ٥٤ .

(٣) الديوان ١ / ١٦٨ .

(٤) سورة الكهف ٣١ .

(٥) راجع: محمد فؤاد عبد الباقي: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم (دار الحديث، القاهرة) لفظة (عدن) ص ٥٥١ .

وقوله :

حَدِيثُهَا سُلافَةُ النَّدِيمِ وَخُلْقُهَا تَوَاضُعُ الْيَتِيمِ
فَدَيْتُهَا مِنْ مَلَكٍ كَرِيمِ تَعْرِفُ فِيهَا نَضْرَةَ النَّعِيمِ(١)

حيث يحدث التداخل مع قول الله تعالى : ﴿تَعْرِفُ فِي وُجُوهِهِمْ نَضْرَةَ النَّعِيمِ﴾(٢) فيعم الوصف «نضرة النعيم» جميع الجسم في النص الشعري بدلاً من اقتصاره على الوجه في النص القرآني.

والاستخدام المجازي – ثالثًا – وسيلة من وسائل إنتاج هذا اللون، ويتضح ذلك في قول الجارم:

وَمَزَامِيرُ أُطْلِقَتْ مِنْ فَمِ السِّحْرِ، فَمَادَتْ لَهَا رَوَاسِي الْجِبَالِ
وَرَنَتْ كُلُّ سَرْحَةٍ تَسْرِقُ السَّمْعَ، وَتَعْطُو بغُصْنِهَا الْمَيَّالِ(٣)

معبرًا عن جمال شعره وسحر بيانه وما يبثه من بهجة؛ إذ يقتبس تركيبين من قول الله تعالى : ﴿وَأَلْقَى فِي الأَرْضِ رَوَاسِيَ أَنْ تَمِيدَ بِكُمْ﴾(٤) ومن قوله سبحانه : ﴿وَحَفِظْنَاهَا مِنْ كُلِّ شَيْطَانٍ رَجِيمٍ(١٧)إلاَّ مَنِ اسْتَرَقَ السَّمْعَ فَأَتْبَعَهُ شِهَابٌ مُبِينٌ﴾(٥) يتوزعان على مستوى البيتين .

ويبدو الالتحام الدلالي بين النصين القرآني والشعري ضعيفًا، فالتركيب الأول تنحرف دلالته في النص الشعري عن القرآني من جهة المستوى الوظيفي؛ إذ الجبال في

---

(١) الديوان ٢ / ٤٢٦ . السلافة: الخمر.

(٢) سورة المطففين ٢٤ .

(٣) الديوان ١ / ٢٥٤ . السرحة: الشجرة العظيمة. العطو: رفع الرأس.

(٤) سورة لقمان ١٠ .

(٥) سورة الحجر ١٧، ١٨ .

النص القرآني أداة لتثبيت الأرض، على حين أنها في النص الشعري متحركة، وعلاقتها بالأرض لا وجود لها، ومن جهة الموقف؛ ففي النص القرآنى الموقف موقف المن والتذكير بالنعمة ، لكن الموقف في النص الشعري موقف بهجة وفرح، ومن جهة الاستعمال اللغوي؛ فالاستعمال القرآنى على الحقيقة، وجاء الاستعمال الشعري على المجاز.

وظني أن الجارم في اقتباسه لهذا التركيب يرنو بطرف خفي إلى المعنى القرآنى الدال عليه قول الله تعالى : ﴿**وَلَقَدْ ءَاتَيْنَا دَاوُدَ مِنَّا فَضْلاً يَاجِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ**﴾(١)؛ مما يضفي مسحة روحانية على شعره.

أما التركيب الثاني فهو أشد انحرافًا عن الدلالة القرآنية، حيث استراق السمع في النص القرآنى منسوب ـ على الحقيقة ـ إلى الجن، لكنه في النص الشعري منسوب ـ مجازًا ـ إلى السرحة (الشجرة العظيمة) .

وأما المستوى الثالث (استيحاء المعاني القرآنية) فهو يتجه إلى استدعاء المعنى القرآني دون اعتماد على المفردات أو التراكيب، بل يستشف القارئ الاستدعاء من خلال قراءته للنص، وقد يكون الاستدعاء واضحًا في الخطاب الشعري يتوصل إليه القارئ دون كدٍّ أو تأمل، وقد يأتي غامضًا يحتاج إلى طول تأمل وروية .

ومن المعاني التي استوحاها الجارم وكانت جلية واضحة ـ المعنى الذي استشفه من قول الله تعالى : ﴿**إِنَّ ءَايَةَ مُلْكِهِ أَنْ يَأْتِيَكُمُ التَّابُوتُ فِيهِ سَكِينَةٌ مِنْ رَبِّكُمْ**﴾(٢) في قوله واصفًا التابوت الذي نقلت فيه رفات سعد زغلول:

نَقَلُوا التَّابُوتَ تَحْتَفُّ بِهِ ... رَحَمَاتٌ مِنْ شِمَال وَيَمِين(٣)

---

(١) سورة سبأ: ١.

(٢) سورة البقرة: ٢٤٨ .

(٣) الديوان ١ / ١٠٦ .

ولا شك أن هذا الاستيحاء يشيع في النص الشعري جوًّا روحيًّا ، ويكشف عنه منزلة المرثي الرفيعة لدى الشاعر.

أما المعاني القرآنية المستوحاة التى تحتاج في معرفتها إلى قدر من الروية والتأمل فيمثلها قول الجارم :

وَنَفْسُ طَاهِرَةِ الْجَدَّيْنِ يَسَّرَهَا   رَبُّ الْبَرِيَّةِ لِلْحُسْنَى وَزَكَّاهَا(1)

حيث يستوحي الجارم قول الله تعالى : ﴿**وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا(٧)فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا(٨)قَدْ أَفْلَحَ مَنْ زَكَّاهَا**﴾(2) وقوله تعالى : ﴿**فَأَمَّا مَنْ أَعْطَى وَاتَّقَى(٥) وَصَدَّقَ بِالْحُسْنَى(٦)فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْيُسْرَى**﴾(3) ، وكأنه يشير بذلك إلى صفتين يتمتع بهما الممدوح، صفة الكرم، وصفة زكاء النفس وطهرها.

بقي الحديث عن المستوى الأخير: اقتباس خاصية قرآنية، أي الإشارة إلى شيء يختص به القرآن أو يوجد فيه، كأن يشير إلى القرآن كله عندما يخاطب الإذاعة:

وَنَبَّهْتِ وَسْنَانَ جَفْنِ الصَّبَاحِ   بِآيٍ مِنَ الْكَلِمِ الْمُنَزَّلِ(4)

أو يشير إلى أجزاء معينة منه تسمى بتسميات خاصة كفواتح القرآن والسبع المثاني:

حَصَّنْتُهُ بِفَوَاتِحِ الْقُرْآنِ وَالسَّبْعِ الْمَثَانِي(5)

أو يشير إلى سورة من سوره، كما يشير إلى سورة الفاتحة:

لَهُمْ فِي سِجِّلِ الْمَجْدِ أَوَّلُ صَفْحَةٍ   كَفَاتِحَةِ الْقُرْآنِ قَدْ مُلِئَتْ حَمْدَا(6)

(١) الديوان ١ / ٢٤٢ .

(٢) سورة الشمس : ٧ ـ ٩ .

(٣) سورة الليل: ٥ ـ ٧ .

(٤) الديوان ٢ / ٤٦٨ .

(٥) السابق ١ / ٤٦٨ .

(٦) السابق ١ / ٢٢٤ .

أو يشير إلى آية أو أكثر من آياته:

وَتَنْسَى الْكَوَاعِبُ آيَ الْحِجَابِ وَتَبْكِي الْعَجَائِزُ أعْمَارَهَا(١)

فهو يشير إلى الآية :﴿**وَقُلْ لِلْمُؤْمِنَاتِ يَغْضُضْنَ مِنْ أَبْصَارِهِن**﴾(٢) .

أو يشير إلى قصة قرآنية، وهو نوع بارز في شعر الجارم، فإنه كثيرًا ما يستدعى القصة التي تناسب الموقف الذي يتحدث فيه، فحين يرنو إلى بيان الصراع الأبدي بين بني البشر، يقول:

مِنْ عَهْدِ قَابيلٍ وَلَيْسَ أمَامَنَا فِي الأَرْضِ غَيْرُ تَشَاكُسٍ وَعِرَاكِ(٣)

ونلاحظ اكتفاء الشاعر بذكر (قابيل) رمز الشر، الذي بذر الشر على الأرض بقتله أخاه .

أما الاقتباس من الحديث فهو قليل التردد في ديوان الجارم، فهو يتراءى في شبه ومضات تتجلى في عدة مظاهر، في اقتباس مفردات تارة، وتراكيب تارة، واستيحاء معان تارة ، وإشارة إلى حديث ما تارة أخرى .

ففي إطار اقتباس مفردات حديثية يقول الجارم في رثاء أحد أصدقائه:

سَارَتْ بِهِ الْفُرْسَانُ تَخبطُ فِي الدُّجَى وَالرَّكْبُ قَدْ زَاغَتْ عُيُونُ هُدَاتِه

يَبْكُونَ للطَّرْفِ الْمُخَلَّى سَرْجُهُ وَالْفَارسِ الْمُنْبَتِّ عَنْ غَايَاتِه(٤)

حيث يستدعى قول النبي ﷺ : « **إنَّ الْمُنبَتَّ لا أرْضًا قَطَعَ، وَلا ظَهْرًا أبْقَى**»(٦)

(١) السابق ١ / ٩١ . الكواعب: جمع كاعب، وهي الجارية نهد ثديها.

(٢) سورة النور: ٣١ .

(٣) الديوان ١ / ٤٦ .

(٤) السابق ١ / ١٥٣ .

(٦) رواه أحمد. مسند الإمام أحمد بن حنبل (المكتب الإسلامي، بيروت ـ لبنان) ٣ / ١٩٨ ، ١٩٩ .

فيحدث تخصيص في النص الشـعري لعموم النص الحديثي، إذ حصر الانقطاع عن الوصول إلى الغاية في المرثي بعدما كان عامًّا في كل مغال.

وفي إطار اقتباس الجارم لتراكيب حديثية يقول الجارم مادحًا رسول الله ﷺ:

وَزُهْدٌ لَـهُ الدُّنْيَا جَنَاحُ بَعُوضَةٍ وَكُلُّ الَّذِى تَحْتَ الْهَبَاءِ هَبَاءُ[١]

إذ يستدعي قول النبي ﷺ : «**لَوْ كَانَتِ الدُّنْيَا تَعْدِلُ عِنْدَ الله جَنَاحَ بَعُوضَةٍ مَا سَقَى كَافِرًا منْهَا شَرْبَةَ مَاءٍ**»[٢] ، فيحدث تداخل (شكلي وظيفي) للنص الحديثي مع النص الشعري، حيث يقتبس الشاعر التركيب ببنيته ودلالته.

وفي إطار استدعاء معانٍ حديثية يقول الجارم كاشفًا عن احتفاء الناس بممدوحه:

وَالنَّاسُ مِنْ كُلِّ صَوْبٍ تَهْوِى إِلَيْكَ انْصِبَابَا

... ...

لَهُمْ دُعَاءٌ أمَاطَتْ لَهُ السَّمَاءُ الْحِجَابَا[٣]

فهنا يتداخل النص الشعري مع النص الحديثي القائل: «**دَعْوَتان لَيْسَ بَيْنَهُمَا وَبَيْنَ الله حِجَابٌ: دَعْوةُ الْمَظْلُومِ، وَدَعوَةُ الْمَرْءِ لأَخِيهِ بظَهْرِ الْغَيْبِ**»[٤] ، حيث المجال الوظيفي لكلا النصين واحد، وهو الدعاء الذي يصعد إلى السماء فتفتح له الأبواب.

وفي إطار إشارته إلى حديث ما يقول الجارم:

دَعَاهُمْ إِلَى أنَّ الْفَتَى صُنْعُ نَفْسِهِ وَلَيْسَ لَـهُ مِنْ قَوْمِهِ شُفَعَاءُ[٥]

(١) الديوان ١ /١٩ .

(٢) المنذرى: الترغيب والترهيب (دار التراث، القاهرة) ٤ / ١٠٢ .

(٣) الديوان ١ / ٢٠٥ .

(٤) المنذرى: الترغيب والترهيب ٣ / ١٤٦ .

(٥) الديوان ١ / ١٨ .

مشيرًا إلى قول النبي ﷺ : «**يَا فَاطِمَةُ بنْتُ مُحَمَدٍ اعْمَلِي فَإنِّي لا أغْنِي عَنْكِ مِنَ اللهِ شَيْئًا**»[(١)]، بما فيه من دلالة على أن الإنسان بنفسه لا بأبيه وجده .

٢ـ ظواهر التفاعل النصي مع الشعر العربي القديم:

كل شاعر له اتصال ما بالتراث الشعري ينجم عنه تأثر به ينسرب إلى معجم الشاعر وتراكيبه وإطار قصيدته التي لا تتم كتابتها بمعزل عن الذاكرة الشعرية الغاصة بخزينها المتلاطم من القراءات المنسية والواعية .

وحين نتأمل شعر الجارم نلمح نصوصًا شعرية غائبة كثيرة تلوح في طيات نصه الشعري تختلف أنساق استدعائها بين نسق آلي وذاكرة حرفية، ونسق إبداعي متصل بذاكرة مرنة، فيقع قارئ نتاجه الشعري على كثير من المؤثرات الشعرية التراثية التي تتعلق بالمفردات والتراكيب والمعاني والقوالب الشعرية .

ففيما يتعلق بالمفردات والتراكيب لا يعدم القارئ أن يجد في بعضها نكهة التراث الشعري، وقد بعثها الشاعر ـ أحيانًا ـ من رقدتها وبث فيها الحياة، وبعث فيها النشاط، واستحدث لها مدلولات ومعاني تتلائم مع روح التعبير الشعري الحديث، وأبقاها ـ أحيانًا أخرى ـ منطوية على المدلولات المرتبطة بثقافة الشاعر القديم وملابسات عصره.

ومن تلك المفردات التي استدعاها الجارم، وبقيت منطوية على مدلولاتها التراثية آلات الحرب القديمة ومفردات الطبيعة القديمة والمفردات التراثية الغامضة[(٢)] .

واستدعاء هذه المفردات يكون في الغالب بدافع التقليد، فها هو ـ مثلاً ـ يقول في قصيدته «يوم السلام» التي نشرت صباح إعلان انتهاء الحرب العالمية الثانية:

(١) صحيح مسلم بشرح النووي (طبعة دار الحديث) ١ / ٨٢ .

(٢) سبق الحديث عن المفردات الغامضة عند دراسة سمات المعجم الشعري.

سَـــــكَنَ السَّــــــيْفُ غِمْدَهُ بَعْـدَ أنْ صَــالَ عَنِيفًـــا مُنَـــاجِزًا عِرْبِيـدَا[1]

ويقول مادحًا إبراهيم بن محمد علي :

حَنَانًـــــا لإبْرَاهِيـمَ لاقَـى كَتَائِبًـــا   مِنَ الْكَيْـدِ لَـمْ تَعْـرِفْ نِضَـالَ الْكَتَـائِبِ
غَـزَوْهُ بجَيْـشٍ بالدَّهَــاءِ مُحَــارِبٌ   وَلَكنَّــهُ بالسَّــيْفِ غَـيْرُ مُحَـارِبِ
فَمَـا لَيَّنُـوا مِنْـهُ قَنَـاةً صَلِيبَـةً   وَلا كَدَّرُوا مِنْ صَفْوِ تِلْكَ الْمَنَـاقِبِ[2]

وفي قصيدته «الحرب» يقول:

كَـمْ فَـارِسٍ يَمْـرَحُ فِـي سَـرْجِهِ   يَهْـتَزُّ كَـالْغُصْنِ وَقَـدْ أيْنَعَـا
كَأنَّـهُ الصَّمْصَـامُ إذْ يُنْتَضَـى   وَعَـامِلُ الرُّمْـحِ إذَا أُشْـرِعَا[3]

وفي قصيدته «مصيف رشيد» يقول:

يَـا مَرْتَـعَ الآرَامِ رَنَّحَهَـا الصِّبَـا   كَيْـفَ الْمَرَاتِـعُ فِيـكِ وَالآرَامُ؟[4]

ففي هذه النماذج تكثر المفردات الشعرية التراثية (السيف، قناة صليبة، الصمصام، عامل الرمح، الآرام، الصبا، المراتع) التي ما زالت منطوية على دلالاتها المرتبطة بالبيئة القديمة، فاستخدام آلات الحرب القديمة في النماذج الثلاثة الأولى التي تعبر عن حروب اندلعت في العصر الحديث لا يتوافق مع روح العصر الحديث، وكذلك استخدام (الآرام، الصبا، المراتع) مع رشيد لا يتوافق مع ما هي عليه، فهي لم تر الآرام ولو توجد فيها مراتع، ولم ترنحها ريح الصبا.

(١) الديوان ١ / ٢٩ . وعربيدا: مؤذيا.

(٢) السابق ١/ ٤٣. وقناة صليبة: رمحًا شديدًا لا يلين .

(٣) السابق ١/ ٢٤٨. والصمصام: السيف لا ينثني. ينتضى: يسل، أي يجرد من غمده. عامل الرمح: صدره. أشرع: أميل أو رفع عند القتال.

(٤) السابق ٢/ ٣٠٩. ومرتع: موضع اللهو واللعب. الآرام: الظباء. رنحها: ميلها.

ومـن المفردات التراثيـة التي اسـتدعاها الجارم واسـتحدث لهـا مدلولات تتوافق مع روح التعبير الشعري ما جاء في قوله:

وَحَدِيـثٌ حُلْـوُ الْفُكَاهِـةِ عَـذْبٌ   لَـمْ يكُـنْ آسِـنًا وَلا مَمْلُـولا

يُذْهِـلُ الصَّـبَّ عَـنْ أحَـادِيثِ لَيْـلاَهُ وَيُنْسِـيهِ حَوْمَـلاً وَالدَّخُـولا[1]

فباسـتخدامه للمفردتـين «حومل، والدخول» ينقلنـا إلى جو امـرئ القيس الحزين الذي وقف على الأطلال يبكي حبيبته الظاعنة في بيته المشهور.

بل إن بعـض المفردات التراثيـة الشـعرية وظفـت توظيفًا دقيقًـا، وبخاصـة إذا أحدث الجارم تقابلاً بينها وبين المفردات الحديثة، نحو قوله :

لَـمْ يَكْفِـهِ رُمْـحٌ وَلاَ مُرْهَـفٌ   فَـاتَّخَذَ الْمِنْطَـادَ وَالْمَدْفَعَـا[2]

فهو باستخدام آلتين من آلات الحرب القديمة (الرمح ، المرهف) في مقابل (المنطاد، المدفع) كشف عـن قسوة ذلك القائد الذي لم يكتف بهذا النـوع البسيط من الأسلحة فاتخذ أسلحة أشد فتكًا .

وأحيانًـا يعمد الجـارم إلى المفردة التراثيـة عمدًا، ففي قصيدتـه«المجمع اللغوى» وبعد حديثه عن عصور ازدهار اللغة العربية يقول:

آبـدَاتُ الْقَـوْلِ وَلَّـتْ بَعْدَهُـمْ   طَيَّـبَ الله ثَرَاهُـمْ وَثَراهَـا![3]

فليس هناك كلمـة تعبر عن المعنى مثلمـا عبرت (الآبدات) بما فيهـا من فخامة وقوة تتناسب مع حال اللغة العربية في أوقات ازدهارها.

---

(١) الديوان ١ / ٦٤ .

(٢) السابق ١ / ٢٤٧ . والمرهف: السيف.

(٣) السابق ٢ / ٣٦٩ . آبدات القول: نوادره وبدائعه.

هذا عـن المفردات ، أمـا الـتراكيب فيبـدو على بعضهـا مســحة تراثيــة، تتجلى في استدعاء تراكيب بصورة جزئية، أو في صورة جزء من بيت أو بيت كامل.

فقد أكثر الجارم من استدعاء التراكيب الجزئية التي نشتم فيها رائحة التراث (سيفك المسـلولا، ربعًا محيلا، خـدًّا أسـيلا، آسـاد الشـرى، عاصفة زعـزع، المجد التليد، بيضاء الطلى مهضومة الكشحين، اسقنا من سلافك، ثملنا برشفة) وغيرها كثير.

وقد يـأتي التركيب في صـورة جزء بيت، فيسـتدعي ـ مثلاً ـ شـطر بيت مـن شاعر قديم، في قوله :

لَبسْــــــــتُ الآنَ قُبَّعَــــــــةً بَعِيـدًا   عَـنِ الأَوْطَـانِ، مُعْتَـادَ الشُّـــجُون
فَـإِنْ هِيَ غَـيَّرَتْ شَـــكْلِي فَـإِنِّي   (مَتَـى أضَـعِ الْعِمَامَــــةَ تَعْرِفُونِـي)(١)

فاستدعى الشـطر الثاني من البيت الثـاني من قول الشاعر الجـاهلي سُحَيْمِ بن وثيل الرياحي :

أنَــا ابْــنُ جَـلا وَطَـلاَّعُ الثَّنَايَـا   (مَتَـى أضَـعِ الْعِمَامَــــةَ تَعْرِفُونِـي)(٢)

وفي هذا الاسـتدعاء طرافـة تكشـف عن مدى اعـتزاز الجارم بعروبتـه، فهو إن تغير شـكله ظل جوهره خالص العروبـة، وحتى الشـكل سرعان مـا يعود إلى عروبته عندما يعود إلى زيه العربي.

ويتجاوز الاستدعاء حد الشطر، فيقتبس الجارم بيتًا ونصف بيت في قوله:

---

(١) الديوان ١ / ١٢٥ .

(٢) راجع: سـيبويه: الكتـاب ، تحقيق: عبد السـلام هـارون (دار الكتب العلميـة، بيروت ـ لبنـان، والناشـر مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٨م) ٣ / ٢٠٧ .

وَقَـوَافٍ سَـــــالَتْ مـنَ اللُّطْـفِ حَتّـى   لَحَسِـــــبْنا الْمُجْتَـثَّ مِنْهَــــا طَوِيـلا
نَقَـــدتْ جَيِّـــدَ الْكَـــلامِ وَخَلَّـــتْ   سَـــــــقَطًا مِـنْ وَرَائِهَــــا وَفُضُــولا
عَبَثَــتْ بِـــــالْوَلِيدِ ثُــمَّ أرَتْــــــهُ   منْــــــهُ أنْقَــى مَعْنًــى وَأقْــوَمُ قِيــلا
لَـوْ وَعَاهَــا مَــا اهْـتَزَّ يُنْشِـــدُ يَوْمًـا   (ذَاكَ وَادِى الأَرَاكِ فَـــــاحْبسْ قَلِيـــلا
قِـفْ مَشُـــوقًا أوْ مُسْـــعِدًا أوْ حَزِينًــا   أوْ مُعِينًــــا أوْ عَـــــاذِرًا أوْ عَـذُولا)(١)

إذ يقتبس شطر البيت الرابع الخامس من مطلع قصيدة البحترى:

ذاكَ وَادِى الأَرَاكِ فَـــــاجْبسْ قَلِيـــلا   مُقَصِّـــرًا مِــنْ صَبَابَــــــــةٍ أوْ مُطِيــلا
قِـفْ مَشُـــوقًا أوْ مُسْـــعِدًا أوْ حَزِينًــا   أوْ مُعِينًــــا أوْ عَـــــاذِرًا أوْ عَـذُولا(٢)

وكما تداعى إلى نتاج الجارم الشعري مفردات وتراكيب تراثية الطابع، تداعت إليه أيضًا معان مطروقة، ولكن لا يمكن أن يقال: إن الجارم عمد إلى استيحاء هذه المعاني عمدًا؛ لأن ذلك ما هو إلا استجابة مشروطة بذاكرته، وذاكرته بدورها محايدة، يستوعب محفوظها قدرًا هائلاً من الموروث الشعري.

ومن أبرز المؤثرات التراثية في شعر الجارم ما يظفر به القارئ في ديوانه من معارضات لكبار الشعراء القدماء على عادة الرواد من الإحيائيين، ومن معارضات الجارم للقدماء قصيدته «فلسطين» ومطلعها :

تَــــأَلَّقَ النَّصْـرُ فَـــــاهْتَزَّتْ عَوَالِينَــــا   وَاسْـتَقْبَلَتْ مَوْكِبَ الْبُشْـرَى قَوَافِينَـا(٣)

والتي يعارض فيها ابن زيدون في قصيدته التي مطلعها :

أضْحَـى التَّنَـــائِى بَدِيـلاً مِـنْ تَدَانِينَـــا   وَنَـــابَ عَـنْ طِيـبِ لُقْيَانَــا تَجَافِينَـــا(٤)

---

(١) الديوان ١ / ٦٣ . والمجتث: من بحور الشعر العربي. السقط بفتحتين: رديء المتاع والخطأ من القول والفعل. فضول الكلام: ما لا خير فيه. الوليد: هو أبو عبادة بن عبيد الطائي البحتري الشاعر المطبوع، ولد ٢٠٦ هـ، وتوفي ٢٨٤ هـ.
(٢) البحترى: ديوانه (دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان) ٢ / ٢٧٣ .
(٣) الديوان ٢ / ٢٨٦ .
(٤) ابن زيدون: ديوانه ورسائله، شرح وتحقيق: علي عبد العظيم (دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة ـ القاهرة) ص ١٤١ .

ويبدو أن هـذه القصيدة كـانت أثيرة لـدى الجارم فعارضهـا مرة أخـرى في قصيدته «السودان» ومطلعها:

يَـا نَسْــــمَةً رَنَّحَـتْ أعْطَـافَ وَادِينَـا قِفِـي نُحَيِّيـكِ أوْ عُوجِـي فَحَيِّينَــا(١)

حتى أنه يصرح بمعارضته تلك في نهاية القصيدة قائلاً:

واصْـدَحْ بِنُونِيَّـــةٍ لَمَّـا هَتَفْـتُ بهَـا تَسَرَّقَ السَّمْعَ«شَوْقِي»و«ابْنُ زَيْدُونَا»(٢)

ويكشف الشاعر عن غرضـه من المعارضة، وهو التحدى لناسج القصيدة – أولاً – (ابن زيدون) ثم معارضها – ثانيًا – (شوقي) .

وبعامـة، فقصـائد المعارضـات للشـعراء الإحيـائيين تحمـل نزعـة المحاكـاة والتحدى وتوكيد الذات، ومع هذا نجد عند الجارم بعض القصائد لا تتسم بهذه السمات، حيث تصير المعارضة ضربًا من استحضار جو التراث بنفس الطرائق البنائية والقوالب الشعرية التي استخدمها الشاعر القديم، ومن هذا النوع قصيدة«اللغة العربية» ومطلعها:

مَــاذَا طَحَــا بـكَ يَـا صَنَّاجَــةَ الأَدَبِ هَـلاَّ شَــدَوْتَ بـأَمْدَاحِ ابْنَــةِ الْعَرَبِ(٣)

والتي يعارض فيها الجارم أبا تمام في قصيدته التي يستهلها بقوله:

السَّـــــيْفُ أصْـدَقُ أنْبَــاءً مِـنَ الْكُتُـبِ فِـى حَـدِّهِ الْحَـدُّ بَيْـنَ الْجِـدِّ وَاللَّعِـبِ(٤)

فيســتثير جـو أبي تمـام عن طريق هـذه المعارضـة، ويسـتدعي قالبـه الشـعري، وبعض مفرداتــه وعباراتـه، وقـارئ القصيـدة يستشـعر ذلـك بـالرغم من اختلاف

---

(١) الديوان ١/ ١٣٩ .

(٢) السابق ١ / ١٤٣ .

(٣) السابق ٢ / ٣٢٧. طحا بك: صرفك. وصناجة الأدب: يقصد الشاعر نفسه. وابنة العرب: اللغة العربية.

(٤) أبو تمام: ديوانه بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام (دار المعارف، الطبعة الخامسة) ١ / ٤٧ وما بعدها .

الغرض في القصيدتين.

وتجدر الإشـارة إلى أن الجارم في معارضاته لم يكن بالشـاعر الهش فاقد الذات؛ لأنه استطاع في قصـائده التي عارض فيهـا أن يلبس موضوعـه ثوبًا قشـيبًا، مـن حيث: دقة الصياغـة ، وقوة التخيل، فلـم يكن المعـارض بالنسـبة لـه إلا مؤنسًـا ورفيقًـا لا هاديًا ومرشدًا .

٣ـ الأحداث التاريخية :

برز الاسـتدعاء التاريخي في شعر الجـارم، وكان له دور كبير في تشـكيل لغته، وبنية بعـض قصائده، فنجـده تارة يوظف الـتراث عن طريـق الرصد التـاريخي المباشـر، وتارة أخرى يتخذه رمزًا ينظر من خلاله إلى الواقع.

وقد تجلى توظيف الجــارم للتاريخ عن طريق الرصد المباشر في عدة قصائد، صاغها ـ تقريبًا ـ في إطار تاريخي، وهذا أوقعـه ـ أحيانًـا ـ في سـلبية السرد التاريخي، ومن هذه القصـائد «أبـو الزهراء » و«مصـر» و«بغداد» و«بــاريس» وغيرهـا. فقصيدتــه «أبو الزهراء» اســتهلها بمطلع جيـد لم يتجـاوز الأبيـات الثلاثـة، ثم شــرع في الحديث عن استبشار الكـون بمولد النبي ﷺ ، وحال العالم قبل الإسلام، وذكر دعوته ﷺ، وتحدث عن صحابتـه، وأبرز بعض صفاتـه، وهذا يسـتطيع المرء قراءتـه في أي كتاب من كتب السيرة .

وقـارئ القصيدة يتبـين لـه قيامهـا في جـانب كبــير منهـا على اسـتدعاء الأحداث التاريخيـة. فقد بلغ الحديـث عن هذه الأحـداث قريبًا مـن ثلثيها، وذلـك قبل أن ينهيها بالتوسـل إلى رســول الله، وذكـر حنينـه إلى مجد العروبـة، ودعائــه الله أن يرفع رايـة العرب، وفخره بشعره .

وقد أدى وقوع الجارم في سردية التاريخ إلى الوقوع في نثرية اللغة وخطابية النزعة، فمثلاً يقول في جزء من القصيدة :

نَــبِيٌّ بــــهِ ازْدَانَــتْ أبَــاطِحُ مَكَّــــةٍ وَعَــزَّ بـــــــهِ ثَــوْرٌ وَتَـــــاهَ حِـرَاءُ
يُنَـــــادِي جَـرِيءَ الأَصْغَرَيْـنِ بدَعْـوَةٍ أكَـبَّ لَهَـــا الأَصْنَـــامُ وَالزُّعَمَــاءُ
دَعَـــاهُمْ لِـرَبٍّ وَاحِـدٍ جَـلَّ شَــــأْنُهُ لَـــهُ الأَمْـرُ يُولِـي الأَمْـرَ كَيْـفَ يَشَــاءُ
دَعَـــاهُمْ إلَـى دِيـنٍ مِـنَ النُّـورِ وَالهُـدَى سَـــــمَاحٌ وَرِفْقٌ شَــــامِلٌ وَوَفَــاءُ
دَعَـــاهُمْ إلَـى نَبْـذِ الْفَخَـــار وَأنَّهُـمْ أمَـــامَ إلَـــهِ الْعَـــالَمِينَ سَـــــوَاءُ(١)

فهذا السرد التاريخي جعل اللغة أقرب إلى لغة النثر، كما هو واضح من النص.

لكن اللغة النثرية والنزعة الخطابية تخفت حِدَّتها ـ أحيانًا ـ على الرغم من اعتماد الجارم على السرد التاريخي الذي يفقد لغة الشعر ـ في الغالب ـ حضورها الفني.

ففي قصيدته «محمد رسول الله» التي نسجها في إطار تاريخي يتخفى الحدث التاريخي، وإذا تراءى بين الفينة والفينة لا تفقد اللغة حضورها الفني، كما في قوله :

بنَفْسِـــي وَلِيـدًا فِـي أبَــاطِحِ مَكَّـــةٍ تَتِيـــهُ بـــهِ الدُّنْيَــا وَيَشْــرفُ يَعْـرُبُ
أطَـلَّ عَلَيْهَـا مِثْلَمَـا تَبْسِـــمُ الْمُنَـى وَيَسْــطَعُ فِـي اللَّيْـلِ الْخُـدَارِيِّ كَوْكَبُ
وكَــانَ لَهَــا رَمِـزَ الْحَيَـاةِ فَأَشْـــرَقَتْ كَمَــا هَـزَّ أفْنَــانَ الْخَمَــائِلِ صَيِّـبُ
وَكَـمْ مَـدَّتِ الأَعْنَــاقَ تَرْقُـبُ لَمْحَــةً فَطَــالَ عَلَيْهَــا صَبْرُهَــا وَالـتَّرَقُّبُ(٢)

فهنا تخفت النثرية والخطابية؛ نظرًا لأن الشاعر نسج الأبيات بلغة خيالية معتمدًا

---

(١) الديوان ١/ ١٨ . وأباطح: مسيل واسع فيه حصى. تاه: اختال. الأصغران: القلب واللسان.

(٢) السابق ٢ / ٢٨٣ . والليل الخداري: الليل المظلم. الصيب: السحاب ذو الصوت، أي الممتلئ بالماء.

على المجاز في رسم صورته، كما ابتعد عن السرد التاريخي التسجيلي للأحداث، فهو يشير إلى الحادثة التاريخية ثم يصوغها صياغة فنية .

أما استخدام الجارم الحدث التاريخي رمزًا ينظر من خلاله إلى الواقع المعيش فإنه لم يتعد أن يكون ومضات عابرة لم تكن عميقة بالدرجة الكافية، كأن تحدث بعض الوقائع فيستدعي لها ما يماثلها من الموروث التاريخي، ومن ذلك استدعاؤه حادثة مقتل الخليفة الثاني «عمر بن الخطاب» – رضي الله عنه – على يد «أبي لؤلؤة المجوسي» عندما تعرض سعد زغلول لحادث اغتيال نجا منه ، فقال:

مَحَقَ اللهُ أبَا لُؤْلُؤةٍ وَوَقَى مِصْرًا فَأَبْقَى عُمَرَا[1]

ونلاحظ تغير رموز الحادثة التاريخية، فأبو لؤلؤة رمز للغادر الذي أراد قتل زعيم الأمة، وعمر رمز لها الزعيم، وأبو لؤلؤة أفلح ـ في الحادثة التاريخية ـ في الوصول إلى مأربه فقتل عمر، على حين أخفق الغادر ـ هنا ـ في تحقيق مأربه .

ثالثًا: بناء الجمل والتراكيب:

تتشكل الجمل والتراكيب داخل القصيدة في إطار مجموعة من العلاقات يمكن توزيعها إلى نوعين:

الأول: هو العلاقات الأفقية، وهي التي تقع بين أجزاء الجملة، وتشكل عصبًا مهمًّا في القصيدة، وينظر في إطارها إلى الجملة من حيث: أركانها المكونة (المسند والمسند إليه ومتعلقاتهما) ، وبساطتها وتركيبها أو تعقيدها ، وما يطرأ على وصلاتها أثناء التأليف من : تقديم وتأخير، وذكر وحذف، وإضمار وإظهار، وتعبير عن الانفعال كالاستفهام والنهي والتمني والتوكيد[2] .

---

(١) الديوان ١ / ٢٥٢ .

(٢) انظر: ريمون طحان ودينز بيطار الطحان: فنون التقعيد وعلوم الألسنية (المكتبة الجامعية، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ـ لبنان ، الطبعة الأولى) ص ٣٠١ .

الثـاني: هو العلاقـات الرأسـية، وهي التي تسـهم في ترابـط الجمل والتراكيب، ومن هذا الـترابط يتحـقق سـياق نصي معين يسـاعد على تفسـير التراكيب اللغويـة داخل النص(١)، وهذه العلاقات قد تكون لغوية كالعطف والضمير.

وهـذه المفهوم لطبيعة العلاقات في القصيدة تجعلنا نقف عند بنية الجملة في القصيدة، وأبرز الظواهر الأسلوبية المسهمة في تشكيلها، والدور الذي تؤديه هذه الظواهر في بناء النص وتشكيل دلالاته وجمالياته .

ومن ثم يمكننا دراسـة النص الشـعري عند الجارم مـن زاويتين: الأولى : بناء الجملة الشعرية وأثره في تشـكيل النص. والثانيـة: الظواهر الأسلوبية المشـكلة للجملة ودورها في بناء النص.

الزاوية الأولى: بناء الجملة الشعرية وأثره في تشكيل النص:

معلوم أن الجملة العربية تتكون من ركنين أساسيين «المسند والمسند إليه»، وهي إما أن تكـون جملة اسمية «مبتدأ وخبر» أو جملـة فعلية « فعل وفاعل» ، وهذه البنية الثنائية لابـد من وجودها، لينشأ أدنى حدٍّ من الإفادة والإفهام؛ إذ هي أبسط تركيب يمكن أن يؤدى معنًـى تامًّا يمكن تسـميته «جملة»، ويمكن اعتبـار هذه البنية البسـيطة ـ مع إضافة المفعـول به بوصفـه مكونًا أساسيًّا من مكونـات الجملة في حالـة تعدى الفعل ـ مدخلاً لمعرفة كيـف تعامل الجارم مع بنيـة الجملة العربية مـن حيث: نوعية الزيادات وحجمها التي تضــاف إلى الثنائيـة المشـــار إليهـا ، أي مدى طول الجملــة وامتدادهـا وكثافتهـا وتعقيدها .

والناظر في شعر الجـارم يجد أنه ـ غالبًا ـ ما يتجاوز هذه الثنائية ويتخطى حدودها ،

(١) انظر د/ محمد حماسـة عبد اللطيف: الجملة في الشـعر العربي (مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى ١٤١٠هـ ـ ١٩٩٠م) ص ٧٢ .

فيضيف إليها بعض الرتب النحوية التي يسميها النحاة مكملات أو فضلات كالنعت والحال والتمييز والبدل .. مثلما جاء في قوله:

ابْـكِ الشَّـــبَابَ الغَـضَّ فِـي رَيْعَانِـــهِ وَأَفِـضْ عَلَيْــــهِ مِـنَ الدُّمُـو عِ سِــــجَامَا

وَانْــثُرْ أزَاهِــــيرًا عَلَـى الزَّهْـرِ الَّـذي كَــانَتْ لَــــهُ كُـلُّ الْقُلُـوبِ كِمَامَــا

وَابْعـثْ أنِينَـكَ لِلسَّــــحَابِ شِــكَايَةً فَــــإِلامَ تَحْتَبِـسُ الأَنِـينَ إلامَــــا(١)

ففي الأبيات خمس جمل لا توجد واحدة منها في صورة الجملة البسيطة المكونة من ثنائية المسند والمسند إليه، بل كلها تجاوز هذا الإطار الثنائي، فأضيف لكل جملة مجموعة من الرتب النحوية، فأضيف إلى الجملة الأولى «نعت » و«شبه جملة»، وفي الثانية «شبه جملة» مرتين، وفي الثالثة «شبه جملة » و«نعت» اسم موصول «الذي» وصلته، وفي الرابعة «شبه جملة » و«مفعول له»، والجملة الخامسة زاد «إلام» في أولها وآخرها .

ومثل هذه الإضافات تلقي بظلال من الدلالات والإيحاءات على النص الشعري، فالصفة «الغض» متبوعة بشبه الجملة «في ريعانه» في البيت الأول فيها دلالة على عمق الفجيعة، حيث المرثي كان في مقتبل عمره ويتمتع بحيوية ونشاط، فالفجيعة بفقده شديدة الوطء، قاسية الوقع، كما أن الصفة «الذي كانت ..» في البيت الثاني والامتداد الرحب الذي حققته ـ تنطوي على دلالات جمة وإيحاءات مشعة بالحب الوافر الذي كان يتمتع به الفقيد ، هذا الحب الذي بلغ الذروة فأورث خوفًا عليه جعل القلوب تحوطه وترعاه .. وهكذا كل الإضافات .

وقد يوسع الجارم جملته ويمتد بها مستغلاً بعض الوسائل اللغوية كالعطف والتعدد أو هما معًا ، وتقع هذه الوسائل لأجزاء رئيسية في الجملة كالخبر والمفعول، أو أجزاء

(١) الديوان ١ / ٨٧ ، ٨٨ . وسجاما: كثيرًا. الكمام: جمع كم بالكسر، وهو وعاء الطلع وغطاء النور.

تابعة كالصفة والحال وشبه الجملة. فمن النماذج التي ارتكز فيها على العطف محققًا قدرًا من الامتداد في جملته:

وَرَأتْ فِـي ابْـنِ فُـؤَادٍ ناشِـئًا يَمْـلأُ الدُّنْيَـا وَيُحْيـي أُمَمَـا
وَكَرِيمًـا بَشَّـرَ اسْـتِهْلالُهُ أنَّ فِـي فِيـهِ الْهُـدَى والْحِكَمَـا
وَجَبِينًـا عَلَوِيًّـا مُشْـرِقًا يَبْهَـرُ العَيْـنَ وَيَمْحُـو الظُّلَمَـا[1]

حيث يرنو إلى بيان تعدد صفات ممدوحه الحسنة ؛ ولذلك لجأ إلى توسيع جملته عن طريق العطف، فاستمرت الجملة على مدار ثلاثة أبيات، فالملائكة رأت في هذا الممدوح: ناشئًا .. «مفعول به»، وكريمًا .. «معطوف على المفعول به»، وجبينًا..«معطوف على كريمًا» ، وهذه المفردات امتد بها الجارم فأنشأ لكل واحدة منها نعتًا ـ غالبًا ما يأتي جملة ـ وهذا زاد ـ بدوره ـ من رحابة الجملة الأم ووسع دلالاتها، وأعان الشاعر على التعبير عما يجوس بداخله وما يتزاحم على ذهنه من أفكار. فعن طريق توسيع الجملة استطاع الشاعر أن يكشف كثيرًا من صفات الممدوح الخُلُقِيَّة والخِلْقيَّة ، فهو ناشئ يملأ الدنيا، وهذا كناية عن النشاط والانطلاق، ويحيي أممًا، أي أن الأمل معقود عليه، كما أنه ينطوي على حكمة وهدى، ويتمتع بجمال الوجه وبهائه، وقد كشفت الأبيات عن بعض المبالغات التي ربما لا تقبلها روح العصر ويمجها الذوق.

كما اعتمد الجارم في توسيع جملته على التعدد (تعدد النعت وتعدد الحال وتعدد الخبر) . فمن تعدد النعت:

---

(١) الديوان ١/ ١٢٢ . وعلويًّا: نسبة إلى محمد علي.

بَلَــدٌ كَـــالزَّهْرِ حُسْـــــنًا وَشَـــــذًا   بَيْـــنَ أظْــلالٍ وَأنْسَـــــــامٍ وَمَـــاءْ
مِثْــلُ خَـــدِّ الْبِكْــرِ فِـي تَلْوِينِــــــهِ   تَرْتَـــدِي فِـــي كُـــلِّ حِـــينٍ بـــرِدَاءْ(1)

فهو يصف جمال الفيوم؛ ولكي يكشف عن هذا الجمال يعقد لذلك تشبيهين، فهي بلد كـالزهر.. «نعت أول» ومثل خد البكـر .. «نعت ثـان» ، وهذا التعدد في النعت من شـأنه أن يوســع الجملـة ويزيدها رحابـة، خصوصًـا أن الشـاعر يتوسـع في وصف العنصرين المعقود عليهمـا التشبيه ؛ حيث وصف الزهر بالحسن والعطر الذي تفوح منه الروائح الطيبة بين الظـلال والنسيم والمـاء، وبيَّن أن البكر متوردة الخد ترتدي كل يوم ثيابًـا مغـايرًا ، ومثل هـذه الأوصـاف التي خلعهـا على الزهـر والبكر انقلبت إلى الفيوم فتلبست بهـا، وهذا يظهر ما تتحلى بـه هذه البلدة من جمال الطبيعـة وما تتسـم به من حياة متطورة .

ومن تعدد الحال:

تَخَطَّرَ شَـــهْرُ الصَّـوْمِ يَسْـــحَبُ ثَوْبَــهُ   فَتَنْشُـــرُ مِسْــكًا في الْفَضَــاءِ مَسَــاحِبُهْ
تَحَمَّــلَ لِلْفَــــارُوقِ أجْـرَ مُجَـــاهِدٍ   يَتِيــهُ بـهِ إنْ حَـاوَلَ العَـدَّ حَاسِـــبُهْ(2)

فشــهر الصـوم تخطر: يســحب ثوبـه «ســاحبًا» (حـال أول) .. تحمل للفـاروق «متحمـلاً» (حـال ثـان)، وعـن طريق توسـيع الجملــة تغزر الـدلالات وتكثر المعـاني الكاشفة عـن فوائد شهر رمضان الكثيرة، وفضلـه على الممدوح، وفيه إيحاء بفضل هذا الممدوح .

ومن تعدد الخبر:

---

(1) الديوان ٢/ ٥٣٣ .

(2) السابق ١/ ١٦٦ . وساحب الثوب: ما يجر منه على الأرض.

بَغْــدَادُ أشْــــــــــرَق نَجْمُهَـــــا وَبَـدَا بهَـــا سَـــــعْدُ السُّـــــعُودِ
سَــــــــلَكَتْ إلَــى الْمَجْــدِ الْقَديــمِ مَحَجَّــــــةَ النَّهْــجِ السَّـــــــــدِيدْ(١)

فبغداد: أشرق نجمها .. (خبر أول) وسلكت إلى المجد .. (خبر ثان) ، وفي توسيع الجملة دلالة على كثرة ما كانت تتمتع به بغداد من خصائص ومميزات.

وقد يستغل الجارم «العطف» و«التعدد» معًا في توسيع الجملة :

هَـذِهِ أُمَّــــةٌ مِـنَ الصَّخْرِ، كَــانَتْ فِـي قِفَـــار مِـنَ الْحَيَـــاةِ وَبيـدِ
تَــأكُلُ الْقَـدَّ والدُّعَـــاعَ مِـنَ الْجُــوعِ وَتَهْفُـو شَـــــــوْقًا لِحُـبِّ الْهَبيـدِ
وتُثــيرُ الْحُرُوب شَـــــعْوَاءَ جَهْلاً وَتَـــدُسُّ الْوَئِيــدَ إثْـــرَ الْوَئِيـــدِ
نَبَـعَ النُّــورُ بـــــالنُّبوَّةِ فِيهَــــا فَطَوَى صَفْحَـةَ اللَّيـالِي السُّـــودِ(٢)

ففي الأبيات وسع الجارم جملته مستغلاً تعدد نعوت «أمة» : من الصخر (النعت الأول)، كانت في قفار.. (النعت الثاني)، تأكل القد.. (النعت الثالث)، ثم العطف، حيث عطف «تهفو...» على «تأكل القد..» و«تثير .. » على «تهفو ..» و«تدس...» على «تثير ..» ثم ختم الجملة بتكرار النعت «نبع النور بالنبوة فيها »، وهكذا رحبت واتسعت؛ ليعبر الشاعر من خلالها عن مجموعة من الحقائق التاريخية تصف حال العرب قبل الإسلام ، صاغها بطريقة فنية، ونلحظ أن الشاعر استعان بكثير من المفردات التراثية «بيد، القد، الدعاع، الهبيد، الوئيد» وهي تناسب هذا المقام، إذ تعبر عن طبيعة هذه الأمة وحياتها .

ومثل هذا التمديد أو التوسيع في الجملة يستتبعه توسيع وزيادة في الناتج الدلالي،

(١) الديوان ١ / ١٧٦ . والمحجة: جادة الطريق، أي معظمه. النهج: الطريق الواضح.

(٢) السابق ١/ ٢٤ . والقد: جلد الشاة الصغيرة. الدعاع: حب شجرة برية أسود يختبز منه. الهبيد: الحنظل. الوئيد: المدفون حيًّا.

ويحقق ترابطًا بين الأبيات التي امتدت فيها الجملة من خلال العطف أو التعدد؛ لأن المعطوفات والمتعددات تصبح مشدودة إلى المكون الرئيسي في الجملة، قد يكون هذا المكون فعلاً كما في النموذج الذي يمدح فيه الملك فاروق، فتظل الأبيات الثلاثة مشدودة إلى الفعل «رأى» ، وقد يكون اسمًا كما في باقي الأمثلة المذكورة .

وإذا علما أن الجارم يستغل هذه الظاهرة كثيرًا، وعلمنا أنه يستخدم بعض الوسائل اللغوية للربط بين هذه الجمل الممتدة كالعطف والضمير ـ تبين لنا ما يتمتع به النص الشعري لديه من ترابط بنيوي .

ونلمح من خلال القراءة الواعية لديوان الجارم وما أوردناه من نماذج ـ أنه حين يعمد إلى توسيع جملته يستعين في هذا بالجمل، فيعطف جملاً على جمل، ويعدد كذلك جملاً ، وذلك في إطار الجملة الأم، وهذا يسهم في إطالتها واتساعها بصورة كبيرة، ويحقق للجملة نوعًا من الكثافة والعمق، كما أن مثل هذه الجمل الممتدة تكشف عن نفس تمور بالعديد من الأحاسيس، وذهن تتنازعه كثير من الأفكار وتتزاحم عليه كثير من المعاني.

وتجدر الإشارة إلى أن توسيع الجملة يقع بعد اكتمالها تركيبيًّا ودلاليًّا قبل العطف أو التعدد ، كما أن الترابط والتشابك بين الوحدات في العطف يكون أقوى منه في حال التعدد؛ حيث لا تكون هناك وسائل رابطة واضحة كما في العطف .

وقد يلجأ الجارم إلى وسائل أخرى تصبح بها الجملة أشد كثافة وأكثر عمقًا، ومن هذه الوسائل استخدام أسلوب الشرط، الذي ترتبط فيه جملتان، تربطهما أداة من أدوات الشرط المتعددة، فتقوم بينهما علاقة سببية ومسببية، وتنشأ بينهما علاقة ترابط، بحيث لا تستغني إحداهما عن الأخرى، ولشدة الترابط بين جملتي الشرط أطلق النحاة على الأسلوب المكون من : أداة شرط وجملة (فعل الشرط) وجملة (جواب الشرط)

تسمية «الجملة الشرطية»[1] .

وتمتعت الجملة الشرطية بحضور واسع في شعر الجارم، وبخاصة الجملة التي تعتمد على الأدوات (إذا ، إن ، من، كلما ، لو)، وتراجعت درجة حضور الأدوات الأخرى، حتى كادت تختفي.

وقد استخدام الجارم الجملة الشرطية بصورة ترددية تارة، وانتشارية تارة، ومتوالية تارة أخرى.

فالصورة الترددية هي التي تظهر فيها أداة الشرط في أوائل الأبيات، فهي تظهر ثم تختفي ثم تعاود الظهور بعد عدة أبيات ... وهكذا، وفي هذا الإطار قد يعتمد الجارم على أداة واحدة ، كما في قصيدته «تهنئة الفاروق بعيد الفطر» (١ / ١٦٢) التي ترددت فيها الأداة «إذا» أربع مرات ؛ في البيت السابع:

إذَا أبْصَرَ الإحْسَانَ فِيهَا تَلألأَتْ   أسَارِيرُهُ وَاهْتَزَّ بِالْعُجْبِ جَانِبُهْ

ويعني (الليل) الذي سبق صباح يوم العيد .

وفي البيت الثامن والثلاثين:

إذَا اصْطَنَعَ الله امْرَأً جَلَّ سَعْيُهُ   وَعَمَّتْ أيَادِيهِ وَطَابَتْ نَقَائِبُهْ[2]

وفي البيت الرابع والأربعين:

إذَا الشَّعْبُ وَالاَهُ فَذَلِكَ فَرْضُهُ   وَإنْ هُوَ فَدَّاهُ فَذَلِكَ وَاجِبُهْ

ويعنى ممدوحه الذي يهنئه بالعيد.

---

(١) انظر: ابن مالك: شرح التسهيل، تحقيق الدكتورين: عبد الرحمن السيد ومحمد بدوي المختون (هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان) ٤ / ٧٤، و د/ أمين السيد: في علم النحو (دار المعارف، الطبعة الرابعة ١٩٨٦م) ٢/ ٢٥٢.

(٢) الأيادي: النعم. النقائب: الخلال الطيبة.

وفي البيت السابع والستين :

إذَا مَـدَّ زَنْـدَ الْعَـزْمِ فِـي إثْـرِ مَطْلَـبٍ   تَدَانَـتْ أَقَاصِيـــهِ، وَلاَنَـتْ مَصَاعِبُـــهْ

ويعني – أيضًا – ممدوحه.

واعتماد الجارم على «إذا» تأكيد للمعنى الذي يبغيه، وإعلان عن وجوده ووقوعه؛ «لأن (إذا) لمـا تيقن وجـوده أو رجح»[1] ، ففـي البيت الأول بيـان لأثـر الإحسـان الفاعل، حتى أنـه دفع الليل إلى التلألؤ والاستبشـار، وفي البيت الثـاني حقيقة لا جدال فيها، وهي أن الله تعالى لما يصطفي عبـدًا من عباده فلابد أن تكون أعماله جليلة، وفي البيت الثالث والرابع يريد أن يكشـف عن منزلة ممدوحـه ورفعة قدره؛ فلذلك كانت (إذا) أولى بالاستعمال في الأبيات .

وقـد يحدث الـتردد، لكن يبـادل الشـاعر بين أدوات شـرط مختلفـة، ففي قصيدتـه: «مصيف رشـيد» (٢/ ٣٠٧) يسـتخدم الجملة الشـرطية في أوائل الأبيات أربع مرات، يبادل فيها بين ثلاث أدوات (إن، إذا، من) .

ففي البيت السادس والعشرين يقول مخاطبًا رشيد :

إنْ يُقْصِنِـى عَنْـكِ الزَّمَـانُ وَأهْلُـهُ   فَـالْحُبُّ عَهْـدٌ بَيْنَنَـا وَذِمَـامُ

وفي البيت الحادي والثلاثين يقول مفتخرًا بنفسه :

إنْ قَـالَ مَـالَ لَـهُ الْوُجُـودُ برَأْسِـهِ   وَرَنَـتْ لَـهُ الأَسْـمَاعُ والأَفْهَـامُ

وفي البيت الثامن والثلاثين يحذر من سهام الفاتنات الموجودات في رشيد :

فَـإذَا نَظَرْتَ فَخُـذْ لِنَفْسِـكَ حِذْرَهَـا   إنَّ الْعُيُـونَ ـ كَمَـا عَلِمْـتَ ـ سِـهَامُ

وفي البيت السادس والخمسين يبغى بيان ما تتمتع به رشيد من صفاء ونقاء:

(١) المرادي: الجنى الداني، تحقيق: الدكتور فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل ص ٣٦٧.

مَـنْ شَـــــاءَ فِـي ظِـلِّ السَّـــــعَادَةِ ضَجْعَــــةً فَهُنَــا تُشَـــــادُ صُروحُهَــا وَتُقَــامُ

والتحول في استخدام الأدوات له دلالاته، ففي البيت الأول حين يستخدم الشاعر (إن) التي وضعت «للمشكوك فيه»[1] ، يريد أن يبين أن ابتعاد الشاعر عن رشيد أو إبعاده مشكوك فيه حتى لو ابتعدت الأجساد، لوجود التواصل العاطفي والشعوري، وفي البيت الثاني تفيد (إن) التقليل، فهو بمجرد قوله قليلاً من الشعر يحرك الكون، وقد تفيد اليقين؛ لأنها « قد تدخل على المتيقن وجوده إذا أبهم زمانه »[2] ، وعلى هذا تكون دلالة البيت تأكيدًا لأثر شعر الجارم الفعال في الوجود كله، ويريد في البيت الثالث أن يؤكد السحر الفتان لبنات رشيد، وفي البيت الرابع يدعو كل عاقل أن يزور رشيد؛ حيث (من) تستخدم للدلالة على العاقل.

واستغلال الجارم للجملة الشرطية على هذا النحو كثير في شعره[3] .

أما الصورة الانتشارية فهي أن تنتشر الجمل الشرطية في اللوحة الشعرية، وتتوزع مسهمة في بناء النص الشعري، نحو قوله:

حَمَـــائِمُ أَلْهَاهَـــا النَّعِيــمُ عَـنِ الْبُكَـــا وَأَذْهَلَهَـــا عَنْ عَـــابسِ الْعَيشِ نَــاضِرُهْ
إذَا أرْسَـــــلَتْ أَلْحَانَهَـــا فِـي خَمِيلَـــةٍ تَوَثَّـبَ زَهْـرُ الـرَّوْضِ واهْـتَزَّ عَـــاطِرُهْ
لَهَـــا صَـــوْتُ دَاوُدَ وَحُسْـــــنُ رَنِينِـــهِ إذَا مَـــا عَلَـتْ مَتْـنَ النَّسِــــيمِ مَزَامِـرُهْ
إذَا بَـدأتْ أشْــــــجَاكَ أوَّلُ صَوْتِهَـــا وَإنْ سَــــــكَتَتْ أعْيَـــا بَيَـــانَكَ آخِـرُهْ
وَإنْ هَتَفَـتْ فِـي الـدَّوْحِ مَـــالَ كَأنّمــا يُسَـــــايرُهَا فِـي لَحْنِهَــا وَتُسَــــايرُهْ[4]

---

(١) المرادي: الجنى الداني، ص٣٦٧ .

(٢) السابق، الصفحة نفسها .

(٣) انظر مثلاً: الديوان، قصيدة «أعلام المجمع» ١/ ١٦٨، و «الزفاف الملكي» ١/ ١٨٠، و«نصل الموت» ١/ ٢٤٠، و«الإسكندرية» ١/ ٢٧١، و«اللغة العربية» ٢/ ٣٢٧، و«رثاء أمين» ٢/ ٤٣٣، و«الصلح بين القبائل» ٢/ ٤٥٢...

(٤) السابق ٢/ ٣٨٢، ٣٨٣ .

ففي الأبيات خمس جمل شرطية، تعتمد في بنائها على أداتين (إذ) و (إن)، ويحاول الشاعر من خلال التبادل بين الأداتين أن يبرز الجمال الساحر للطبيعة الغناء، ويركز منها على الطيور الصادحة وسط الرياض، ويحاول - أيضًا - بيان أثر غنائها الرائع وسحره الأخاذ بالألباب، فاستخدم الأداة (إذا)، وحاول إبراز هذا السحر حتى في الأحوال المشكوك فيها حال سكوتها وحال صياحها العادي؛ فاستخدم الأداة (إن) .

وهذه الظاهرة نادرة التوارد في شعر الجارم[1] .

وأما الصورة المتوالية فهي أن تتوارد أداة واحدة أو عدة أدوات في أوائل مجموعة أبيات متوالية .

فمن النوع الأول قول الجارم :

أإِسَارُ الحُرِّ حَقٌّ سَائِغٌ وَإِبَاءُ الْحُرِّ شَيْءٌ لا يُبَاحْ!؟

وَإِذَا مُدَّتْ لإِحْسَانٍ يَدٌ هَزَّتِ الْفِتْنَةُ أطْرَافَ الرِّمَاحْ!؟

وَإِذَا جَفَّتْ لَهَاةٌ ظَمَأً ضَنَّتِ الأَنْفُسُ بِالْمَاءِ القُرَاحْ!؟

وَإِذَا مَالَ أخٌ نَحْوَ أخٍ مَلأَ الأَفْوَاهَ شَغْبٌ وَصِيَاحْ!؟

وَإِذَا أنَّ جَرِيحٌ دَنِفٌ لِطَبِيبٍ، قِيلَ : لا تَشْكُ الْجِرَاحْ!؟[2]

وتكشف الأبيات عن حقيقة الإنسان الذي لا يرضيه شيء؛ وقد ساق الشاعر ذلك في صورة مجموعة من الحكم؛ ولكي يجعل منها حقائق اعتمد على أداة الشرط (إذا).

ومن النوع الثاني قوله يخاطب الناعي الذي ينعاه أحد أصدقائه :

حَنَانَك؛ إنَّا أُمَّةٌ هَدَّ رُكْنَهَا صِرَاعُ لَيَالٍ وَاصْطِلاحُ خُطُوبِ

(١) انظر مثلاً: الديوان ٢ / ٢٨٢ .

(٢) السابق ١/ ٢٣٧ - ٢٣٨ . ودنف: مريض ثقل عليه المرض.

إذَا كَشَـفتْ عَنْهَـا الْقَمِيصَ بَـدَتْ بهَـا　　نُــدُوبٌ لِطَعْــنِ الدَّهْــرِ فَـوْقَ نُـدُوبِ

وَإنْ أرْسَـــــلَتْ فِـى ذِمَّــةِ الله عَـبْرَةً　　عَلَى ابْـنِ سُـــرًى حَـامِى الذِّمَــار وَثُوبِ

دَهَتْهَـا اللَّيَــالِى فِـى سِـــوَاهُ؛ وَلاَ أرَى　　شَــعُوبًا لِهَـذَا النَّــاس مِثْـلَ شَــعُوبِ[1]

وتكشف الأبيات عن فعل الزمن في هذه الأمة، فقد أصابها إصابات بالغة، فهي ما تكاد تسكب الدمع على راحل عزيز حتى يفجعها الدهر في آخر.

وقد ترددت هذه الظاهرة بنوعيها في شعر الجارم[2] .

الزاوية الثانية : الظواهر الأسلوبية المشكلة للجملة ودورها في بناء النص:

تركز الدراسة الأسلوبية لإنتاج أديب ما على الصيغ اللغوية الشائعة في عمل الأديب بدرجة تفوق غيرها من الصيغ، ولكن ينبغي أن يتجاوز الدارس التركيز على نسبة الشيوع إلى الدلالة التي تشكل موقفًا وتجسد رؤية؛ لأن مفهوم الظاهرة في علم الأسلوب يشير إلى الملمح التعبيرى البارز الذي يؤدي وظيفة دلالية تفوق مجرد دوره اللغوي[3] .

وقد برزت في شعر الجارم عدة ظواهر أسلوبية ، كان لها أثرها في بناء جملته، وصياغة نصه، وإثراء عمليته الإبداعية دلاليًّا وجماليًّا، كالتقديم والتأخير، والحذف والإضمار، واستغلال إيحاءات الأساليب الإنشائية (الاستفهام، الأمر، النداء..) وغير ذلك من الأساليب .

---

(١) الديوان ٢/ ٤٤٨. واصطلاح خطوب: تتابعها. الذمار: ما يلزمك حفظه والدفاع عنه. شعوبًا: مفرقًا ومصدعًا. شعوب: الموت.

(٢) انظر على سبيل المثال السابق: ١/ ٢٠٨ ، ٢٠٩، ٢٤٤ ، ٢٥٨، ٢/ ٢٨٣، ٣٠٠ ، ٣٧٦ ...

(٣) انظر: د/ عبد الرحمن الشناوي: شعر علي الجندي دراسة أسلوبية وفنية (رسالة ماجستير، كلية دار العلوم ـ جامعة القاهرة) ص ٤٢٥، ود/ صلاح فضل: الأسلوب ـ مبادئه وإجراءاته (الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية ١٩٨٥م) ص ١٨٩ ، ١٩٠ .

أ ـ التقديم والتأخير:

تردد أسلوب التقديم والتأخير في شعر الجارم بصورة واسعة، وتحققت من خلاله دلالات وإيحاءات في النص الشعري ما كانت لتتحقق بدون استخدام هذا الأسلوب .

وبرز تقديم (شبه الجملة) على الرتب النحوية بروزًا واضحًا، فقد قدم الجارم الخبر (شبه الجملة) في مثل قوله:

مَضَى «النَّجارُ» وَالْعَلْيَاءُ حِصْنٌ عَلَيْهِ بَعْدهُ بَابٌ وَقُفْلٌ[1]

حيث تقدم الخبر شبه الجملة (عليه) على المبتدأ (باب) وقد عطف عليه (قفل)، لتأكيد وجود الباب وعليه القفل، وفي هذا دلالة على إحكام الإغلاق، ومن ثم الإيحاء بعظمة الراحل وعلو قدره، فما أحد (بعده) أصبح قادرًا على ولوج باب المجد واقتحام حصن العلياء؛ لأن ذلك انقطع برحيله.

وقدم شبه الجملة على الفعل نحو قوله :

وَيْلاَهُ مِنْ يَوْمِ الْخَمِيسِ فَإِنَّهُ يَوْمٌ عَبُوسْ
فِيهِ تَحَارَبَتِ الرِّيَاحُ فَلا تَقُلْ حَرْبَ الْبَسُوسْ[2]

إذ قدم الشاعر شبه الجملة (فيه) على الفعل (تحارب) إشارة إلى يوم الخميس وتخصيصًا له بتحارب الرياح فيه ، وإيحاء بشدة عصفها.

وقد ـ أيضًا ـ شبه الجملة على الفاعل ، كما في قوله:

---

(١) الديوان ١/ ١٩٠ .

(٢) السابق ١/ ٢٣٦ .

طَـاحَتْ بِـأَهْلِ الْغَـرْبِ نَـارُ الْوَغَـى   وَهَبَّـتِ الرِّيـحُ بِهِـمْ زَعْزَعَـا
طَـافَ عَلَيْهِـمْ بِـالرَّدَى طَـائِفٌ   فَـاخْتَرَمَ الأَنْفُـسَ لَمَّـا سَـعَى
وَصَـاحَ فِيهِـمْ لِلتَّـوَى صَـائِحٌ   فَصَمَّـتِ الأَسْـمَاعُ مُـذْ أسْـمَعَا(١)

حدث التقديم والتأخير في الأبيات في ثلاثة مواضع، ففي البيت الأول قدم شبه الجملة (بأهل الغـرب) على الفـاعل (نار الوغى)، وفي البيت الثاني قدم شـبه الجملة (عليهم) و(بالردى) على الفاعل (طائف)، وفي البيت الثـالث قدم شبه الجملة (فيهم) و(للتوى) على الفـاعل (صـائح)، وهـذا التقديم والتأخـير أبـرز مدى الخراب والدمـار الذي لحق بلاد الغرب من جراء الحرب، وأوحى إيحـاء كبيرًا بقسوة الحرب وفظاعتها، حيث كـان طواف الطائف (بالردى) أي الموت والهلاك، وصياح الصائح (بالتوى) أي الهلاك والدمار .

وقدم الشاعر ـ أيضًا ـ شبه الجملة على المفعول به، نحو قوله:
كَفَـاكَ حَسْـبُكَ هَـذَا، أغْمِـدِ الْقَلَمَـا   أصْبَحْـتَ فِـي الْكَـاتِبِينَ الْمُفْـرَدَ الْعَلَمَـا
مَلأْتَ للشُّـرْبِ كَاسَـاتٍ مُشَعْشَـعَةً   مَـاذَا عَلَيْـكَ إذَا سَـمَّيْتَهَا كَلِمَـا
أهْدَيْتَهَـا مِـنْ عَصِـيرِ الْفِكْـرِ صَافِيَـةً   فَمَـا أثِمَـتْ، وَلاَ شُـرَّابُهَا أثِمَـا(٢)

ففـي الأبيات تقـدم شـبه الجملـة (للشـرب) على المفعـول بـه (كاسـات) في البيت الثاني، وتقدم شبه الجملة (من عصير الفكر) على (صافية) ، كما تقدم شبه الجملة (في الكـاتبين) علـى خـبر أصبـح (المفرد)، وقـد أبرز هـذا التقديم المنزلـة الـتي وصل إليهـا الممدوح والمكانة التي تبوأها في مجال الكتابة .

وكما قدم الجارم شبه الجملة قدم المفردات، فها هو يقدم المفعول به على الفاعل

(١) الديوان ١ / ٢٤٦ .
(٢) السابق ١ / ٢٦٣ .

في قوله :

مَـلأَ الشَّـــــــرْقَ مَـوْتُ مَـنْ مَـلأَ الشَّـــــــرْقَ حَيَـــاة وَقُـوَّةً وَزكَانَـــــهْ[١]

فتوسط المفعول به (الشرق) بين الفعل والفاعل؛ لإفادة تخصيص المكان بالشرق، وللإيحاء بسرعة انتشار الخبر وعمومه، وتُظْهر المقابلة الموجودة في البيت فداحة المصاب وعظم الفجيعة التي أصابت الشرق بموت أمير الشعراء أحمد شوقي.

ويقدم كذلك خبر كان على اسمها في قوله :

لَهَـــا نَشْـــــوَةٌ لَـو أنَّ لِلْكَـرْمِ مِثْلَهَـــا   لَمَا كَـانَ إثْمًا أنْ تُسَـاغَ ابْنَـةُ الْكَرْمِ[٢]

ففي البيت يمثل الشاعر حال الأعلام وهي ترفرف بحال النشوان من شدة السكر، والبيت قائم على التقديم والتأخير، حيث قدم الخبر شبه الجملة (لها) على المبتدأ (نشوة)، وقدم خبر إن (للكرم) على اسمها (مثلها)، وقدم خبر كان (إثمًا) على اسمها (أن تساغ ..)، وهذا أوحى بمدى احتفاء هذه الأعلام المرفرفة بالممدوح .

ويقوم التقديم والتأخير - أحيانًا - بدور إيقاعي، حيث يتوسل الجارم من خلاله إلى إقامة وسائل إيقاعية كالتصريع في مستهل القصيدة أو الحفاظ على بنية إيقاعية معينة كالقافية، فمثلاً يتوسل به في قصيدة (رثاء الزهاوي) (٢/ ٣٨٢) للوصول إلى إقامة التصريع في المطلع فيقول:

جَفَا الـرَّوْضَ مُغْبَرَّ الأَسَـــارِيرِ مَاطِرُهْ!   وَغَـــادَرَهُ قَفْـرَ الْخَمَـــائِلِ طَـــائِرُهْ!

حيث الترتيب الطبيعي أن يتقدم (ماطر) ويتأخر (الروض مغبر الأسارير) ولكنه رغبة في إقامة التصريع مع الشطر الثاني لجأ الشاعر إلى التقديم والتأخير، ولجأ إليه

---

(١) الديوان ٢ / ٢٩٣ . والزكانة: الفهم والفطنة.

(٢) السابق ٢ / ٥١٥ . والكرم: العنب. وابنة الكرم: الخمر.

- أيضًا - في الشطر الثاني بغرض الحفاظ على وحدة القافية مع أبيات القصيدة، وكثيرًا ما لجأ في العديد من أبياتها للغرض نفسه، ففي البيت الثاني قدم (الحال) على الفاعل والمعطوف عليه (أزاهره)، وفي البيت الرابع والخامس قدم شبه الجملة على الفاعل، فقال:

ذَوَى نَبْتُهُ بَعْدَ الْبَشَاشَةِ وَارْتَمَتْ مُصَوِّحَةً أثْمَارُهُ وَأزَاهِرُهْ

. . . .

وَأيْنَ الَّذِى لَمْ يَطْرُق الأُذْنَ مِثْلُهُ إذَا صَدَحَتْ فَوْقَ الْغُصُونِ مَزَاهِرُهْ؟

حَمَائِمُ ألْهَاهَا النَّعِيمُ عَنِ الْبُكَا وَأذْهَلَهَا عَنْ عَابسِ الْعَيْشِ نَاضِرُهْ

وعلى هذه الوتيرة سارت كثير من أبيات القصيدة، فلو لم يحدث تقديم وتأخير، واحتلت كل رتبة نحوية مكانها لاختلت وحدة القافية، بل اختل الوزن أيضًا .

وهذا اللون من التقديم والتأخير ليس مقصورًا على إنتاج الوظيفة الإيقاعية، حيث لا نعدم فيه دلالات وإيحاءات، ففي المطلع ـ مثلاً ـ يتطلع الجارم إلى الكشف عن الأثر البالغ الذي خلفه الفقيد وراءه، فقد جفا المطرُ الروض فما عاد ينزل عليه فتركه عابسًا متجهمًا، وغادره الطائر لما أقفرت خمائله، فالتقديم والتأخير ـ هنا ـ أبرز هذا الأثر، وفي هذا إيحاء بمنزله المرثي وعلو مكانته .

ب ـ الحذف والإضمار:

توسل الجارم بهذه الوسيلة في بناء جملته وإنتاج دلالاتها وإيحاءاتها، وهذا من شأنه أن يسهم في بناء النص وإنتاج دلالاته وإيحاءاته. وقد تعددت ألوان الحذف في شعر الجارم، فحذف المبتدأ في مطلع قصيدة «مصر الوالهة» فقال:

جَلَـــلٌ ، هَـــزَّ كُـــلَّ رُكْـــنٍ وَهَـــدًّا وَمُصَـــــابٌ، رَمَى الْقُلُـوبَ فَـــأَرْدَى
كُـــلُّ صَـــدْرٍ بـــــــــهِ أنِـــينٌ وَوَجْـــدُ مُرْسِـــــــــلٌ خَلْفَـــــهُ أنِينًـــا وَوَجْـدَا
عَـبَراتٌ، مِـنْ سَـــــاكِبٍ لَيْـسَ تَرْقَـا ووَجِيـبٌ مِـــنْ خَـــــافِقٍ لَيْـسَ يَهْـدَا
وَنَشِــــــيجٌ أقَـضَّ مِـنْ مَضْجَـعِ اللَّيْـلِ وَمَـــاجَتْ لَـــهُ الْكَوَاكِـبُ سُـــهْدَا[1]

فالشـاعر يبـدأ الأبيـات بحـذف المبتدأ، فلا يخبرنـا بماهيـة الأمر الجلـل الذي زلزل الأركان وأصـاب القلوب، وهذا يوحـي بثقل المصيبـة على نفسـه، حتى أنـه عجز عن البوح بها، وبذلك أطلق العنان للقارئ أو السامع ليتصور الخطب ويشعر بهوله.

ومن ألوان الحذف حذفه الجواب عن سـؤال ألقاه، ليترك للقارئ أو السامع التفكير في الإجابة، وذلك نحو قوله:

روَايَـــةٌ مَـــا أقَـامُوا سَـــبْكَ حَبْكَتِهَـا وَلاَ أجَـــادُوا لَهَـــا لَفْظًـــا وَتَلْقِينَـــا
قَـدْ حَيَّرتْنَـا، أمَأْسَـــــاةٌ؟ أمَهْزَلَـــةٌ؟ فَالسُّـخْفُ يُضْحِكُنَا وَالْجَهْلُ يُبْكِينَـا[2]

ففي البيت الثـاني ترك الشاعر الإجابـة عن السؤالين اللذين طرحهمـا لمعرفة السامع والقـارئ بالإجابة، إذ الاستفهام في كلا السـؤالين تقريري، كما حذف ـ أيضًا ـ المبتدأ في البيت الأول لمعرفـة السامع والقـارئ بماهية الروايـة، وهي ادعـاء اليهود أن فلسطين موطنهم الأصلي، وفي الحذف إيحاء بفجاجة اليهود وسخفهم وفظاعة النكبة التي منيت بها فلسطين، حتى ثقل على نفس الشـاعر تقريرها مباشرة فألقاها في صورة الاستفهام محذوف الإجابة، وحذفها في البيت الأول ولم يصرح بها .

ومن ألوان الحذف ـ أيضًا ـ حذف أداة النداء، كما في قول الجارم :

---

(١) الديوان ١/ ٣٧٣ . وجلل: خطب عظيم. ترقـا: تجف وتنقطع. النشيج: البكـاء يغص به البـاكي في حلقه من غير انتحاب. ماجت الكواكب: اضطرب سيرها واختلف.

(٢) السابق ٢ / ٢٨٨ .

أَبَـا مِصْـرَ، هَلْ تُصْغِي وَلِلشِّـعْرِ دَمْعَـةٌ   بهَـا الْحُـبُّ صَفْـوٌ، وَالْوَفَـاءُ مُـذَابُ؟[1]

فحذفت أداة النداء (يـا) الدالـة على البعـد، والحذف ـ هنـا ـ للدلالـة على القرب، وكأن الفقيد حتى بعد موتـه لا يزال قريبًا إلى الشـاعر، حيث لا مسافة تفصل بها أداة النداء بينهما، ويؤكد هذا ما ذكره الشاعر في الشطر الثاني من الحب الصافي والوفاء الخالص.

ومن ألوان الحذف كذلك حذف الخبر في مثل قول الجارم :

قَـالُوا: أجَـدْتَ الْمَرَاثِـي   فَقُلْـتُ: إنَّ، وَإنِّـي[1]

أي، قلت: نعم، وإني أجيدها ، فحذف الخبر؛ ليدلك على اعتزازه الشديد بنفسه.

ج ـ الأساليب الإنشائية :

اتكأ الجارم كثيرًا على «الأسلوب الإنشائي» ، وأفاد من تنويعاته المتعددة، وتلويناته المختلفـة، وإيحاءاتـه المكتنزة، وتنصب الدراسـة على أبرز الأسـاليب الإنشـائية (الأمر، والنهي، والاستفهام، والنداء) لما لها من دور إيحائي ودلالي وبنائي في النص الشعري.

(١) أسلوب الأمر:

تردد الأمر كثـيرًا في شعر الجـارم ، وشـكل نوعًا من اللغـة الحواريـة الخطابية، أتت تارة هامسة، ووقعت تارة أخرى في سلبية المباشرة والنثرية .

فاللغة الهامسة يمثلها قوله :

أيْـنَ قَلْـبِي؟ غَصَبُـوهُ، فَاسْـأَلُوا   «جَـارَةَ الـوَادِي» عَـنِ الْمُغْتَصِـبِ
وَاشْـفَعُوا لِـي، وَاحْـذَرُوا غَضْبَتَهَـا   آهِ مِـنْ صَوْلَـةِ هَـذَا الْغَضَـبِ
ثُـمَّ قُولُـوا: مُسْـتَهَامٌ وَصِـبٌ   وَيْلَتَـا لِلْمُسْـتَهَامِ الْوَصِـبِ[3]

(١) الديوان ١ / ٣٠١ .
(٢) السابق ١/ ٣٢١ .
(٣) السابق ١/ ٢١٤ . وجارة الوادي: وادي البقاع بلبنان. مستهام: هائم. الوصب: المريض المتعب.

يتوارد الأمر في الأبيات أربع مرات، في صورة حوارية أحد جانبيها صامت، وهذه الصورة تكشف عن حالة المعاناة التي يعانيها الشاعر، فهي حالة نفسية موزعة بين الحنين والرغبة) و (الخوف والحذر)، فالشاعر راغب في وصل «جارة الوادى» التي يحن إليها، لكنه يخاف الهجر ويحذر الغضب؛ ولذلك جاءت لغته متكسرة متوسلة «اسألوا ، واشفعوا ، احذروا، ثم قولوا: مستهام وصب، ويلتا للمستهام...»

ونلمح أن الأمر خرج عن معناه الحقيقي وهو طلب الحصول على شيء على سبيل الاستعلاء والإلزام إلى محض الالتماس والتمني .

ووقوع الشاعر في سلبية اللغة المباشرة النثرية يتجلى أوضح ما يكون في المواقف الإرشادية الوعظية، ومن ذلك قصيدة «وصية» التي هي عبارة عن مجموعة وصايا ونصائح يمكن أن تلقى في أي محفل خطابي:

يَا ابْنَتِي إنْ أرَدْتِ آيَةَ حُسْنٍ وَجَمَالاً يَزِينُ جِسْمًا وَعَقْلاً
فَانْبِذِي عَادَةَ التَّبَرُّجِ نَبْذًا فَجَمَالُ النُّفُوسِ أسْمَى وَأعْلَى

... ...

ثُمَّ كُونِي كَالشَّمْسِ تَسْطَعُ للنَّاسِ سَوَاء: مَنْ عَزَّ مِنْهُمْ وَذَلا

... ...

وَاجْعَلِي شِيمَةَ الْحَيَاءِ خِمَارًا فَهْوَ بالْغَادَةِ الْكَرِيمَةِ أوْلَى(1)

يستمر الشاعر على هذا النحو في القصيدة كلها، فيتكرر فعل الأمر ثماني مرات في سبعة أبيات من مجموع أبيات القصيدة البالغة أربعة عشر بيتًا، وهذا عدد ليس بالقليل، وكثرة صيغة الأمر تفسر الخطابية البارزة في الأبيات.

ويتوارد فعل الأمر في شعر الجارم في صورة محور تنسج حوله مجموعة من الخيوط

(1) الديوان ١/ ١٠٨ .

الشعرية تارة، وبصورة متراكمة تارة، وبصورة جزئية تارة أخرى.

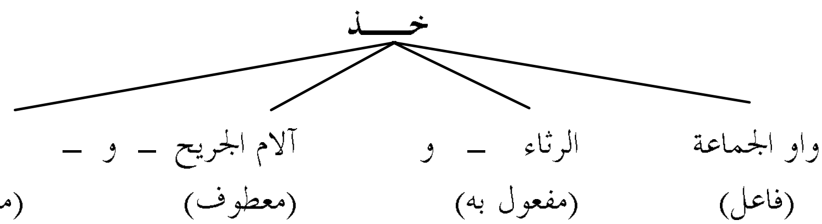
ويأتي الفعل المحور ـ أحيانًا ـ متصدرًا للوحة، كما في قوله :

خُــذُوا مِنّـى الرِّثـــاءَ دُمُــوعَ عَيْـنٍ ... تَكِـــلُّ الْمُعْصِـــرَاتُ وَلا تَكِـــلُّ

وَالآمَ الْجَريـــحِ، أطـــلّ نَبْـــلٌ ... يُزَاحِـمُ جانِبَيْـــهِ وَغَـــارَ نَبْـلُ

وَشِـــعْرًا يُلْهِـبُ الأَشْـــجَانَ جَـزْلاً ... كَمَـا أذْكَـى لَهِيـبَ النَّـار جَـزْلُ(١)

يمثـل الفعل «خـذ» مركزًا تدور الأبيـات في فلكـه؛ حيث يطلب منهـم أن يأخذوا الرثاء والآلام والشعر، ويبرز حرف العطف الواو رابطًا يربط الخيوط ويشدها بعضها إلى بعض .



ويتكرر الفعل المحور ـ أحيانًا أخرى ـ كما في قوله :

جَـدَّدِي يَـــا رَشِـــيدُ لِلْحُبِّ عَهْدًا ... حَسْـــبُنَا حَسْـــبُنَا مِطَـالاً وَصَـدًّا

جَـدِّدِي يَـا مَدِينَـــةَ السِّـــحْرِ أحْلامًـا، ... وَعَيْشًـــا طَلْـقَ الأسَـــاريرِ رَغْـدَا

جَـدِّدِي لَمْحَـــةً مَضَـتْ مِـنْ شَـــبَابٍ ... مِثْـلَ زَهْـرِ الرُّبَـــا يَـرِفُّ وَيَنْـدَى(٢)

---

(١) الديوان ١/ ١٨٩ .

(٢) السابق ١/ ٤٩ .

حيث يتكرر الفعل «جدد» ثلاث مرات، وفي تكراره تعبير عن رغبة الشاعر الملحة في عودة ذكريات الماضي الرائعة .

أما الصورة المتراكمة فهي أبرز أنواع الأمر تواردًا، ويمثل التراكم ـ أحيانًا ـ نوعًا من الموازنة، حيث إن الأفعال تتردد في أوائل الأبيات، كما في قوله:

جِنَايَـــــــةُ الوَالــدِ نَبْـذُ ابْنِــــــهِ   فِي عُسْــــرِهِ، إنْ كَــانَ، أوْ يُسْــــرِهِ

. . .   .

فَعَــــــاقِبُوا الآبَــــــاءَ إنْ قَصَّــرُوا   لابُــدَّ للسَّـــــــــــادِرِ مِــنْ زَجْــرِهِ

وَأنْقِـذُوا الطِّفْــلَ ، فَمَـــا ذَنْبُـــــهُ   إنْ جَمَــحَ الوَالِـدُ فِـى خُسْـــــــرِهِ؟

وَعَلِّمُـــوهُ عَمـــلاً صَالِحًــــــا   يَشُــــــــدُّ ـ إنْ كَـــافَحَ ـ مِــنْ أزْرِهِ

رَبُّـــوهُ فِــى الرِّيــفِ، لَعَــل الْقُــرَى   تُصْلِــحُ مَــــا أعْضَــلَ مِــنْ أمْــرِهِ(١)

حيث تتوالى أفعال الأمر في بداية الأبيات (عاقبوا، أنقذوا، علموا، ربوا) لِتُبين عن كثرة الواجبات الملقاة على عاتق المجتمع، وبخاصة الآباء، تجاه الأطفال الصغار.

وتنتشر الأفعال المتراكمة وتتوزع على مستوى الأبيات، كما في قوله:

سِــرْ أيُّهَـا الشِّــعْرُ وارْكَبْ كُـلَّ نَاجيَـةٍ   مِــنَ الرِّيَــاحِ فَقَـدْ أُلْقَـتْ بأَرْسَــــانِ

سِــــرْ بالرِّيَــاضِ وَخُـذْ مِنْهَــا نَضَارَتَهَــا   وَنَــاغِ مَــا شِــئْتَ مِـنْ وَرْدٍ وَرَيْحَــانِ

الْكَـوْنُ أُذْنٌ لِمَـــا تُلْقِيــــهِ وَاعِيَــــةٌ   فَـــامْلأْ مَـدَاهُ بصَــوْتٍ مِنْـكَ رَنَّـــانِ

وَبَلِّــغِ الأَرْضَ أنَّــــا فِــى حِمَــى مَلِـكٍ   صَـوْبُ الْحَيَـا وَنَـدى كَفَّيْــهِ سِــيَّانُ(٢)

---

(١) الديوان ٢/ ٣١٩ . والسادر: الذي لا يبالي ما يصنع. جمح: ركب هواه.

(٢) السابق ٢ / ٣٨٩ . والناجية: الناقة السريعة تنجو بمن ركبها. الأرسان: جمع رسن، وهو الزمام. صوب الحيا: انصباب المطر.

إذا تكثر أفعال الأمر في الأبيات وتتوزع وتنتشر بصورة غير منتظمة؛ لتعبر عما يريده الشاعر من الشعر أن: يسير ويركب، ويسير ويأخذ، ويملأ، ويبلغ، فالصورة تمتلئ بالحركة والصوت، حركة الشعر وأصواته.

أما توارد الفعل الأمر بصورة جزئية يتراءى ثم يتوارى، كما في قوله:

فَـارُوقُ أنْتَ مَنَـاطُ آمَـالِ الْحِمى ... وَسُـلالَةُ الأَمْجَـادِ مِنْ نُصَرَائِـهِ

أعْلَى أبُـوكَ بَنَـاءَ (مِصْـرَ) فَزَاحَمَتْ ... زُهْـرَ الْكَوَاكِبِ رَاسِـيَاتُ بِنَائِـهِ

وَأرَى (فُـؤَادًا) فِيكَ فِـي قَسَـماتِهِ ... وَمَضَائِـهِ وَذَكَائِـهِ وَسَـخَائِهِ

تَبْدُو أيَـادِي الْغَيْثِ فِـي زَهْرِ الرُّبَـا ... وَيَعِيشُ سِـرُّ الْمَـرْءِ فِـي أبْنَائِـهِ

أشْـرِقْ عَلَى الْوَادِي فَـأَنْتَ حَيَاتُـهُ ... وَعِمَـادُ نَهْضَتِـهِ وَمَجْدُ لِوَائِـهِ(١)

ففي هذه اللوحة ظهر فعل الأمر مرة واحدة، بل إنه لم يظهر في القصيدة كلها إلا أربع مرات، ولأنها قصيدة مدح فقد كثر ارتكاز الشاعر فيها على المضارع والماضي.

ويخرج الأمر ـ كما أشرنا ـ عن معناه الحقيقي وهو طلب حصول شيء على وجه الإلزام والاستعلاء إلى معانٍ أخر، ففي قول الجارم :

نَبِي الْهُدَى قَدْ حَرَّقَ الأَنْفُسَ الصَّدَى ... وَنَحْـنُ لِفَيْضٍ مِـنْ يَدَيْـكَ ظِمَـاءُ

أفِضْهَـا عَلَيْنَـا نَفْحَـةً هَاشِـمِيَّةً ... يُلَـمُّ بَهَـا جُـرْحٌ وَيَـبْرَأُ دَاءُ(٢)

الفعل «أفضهـا» فعل أمر، خرج عن معنـاه الحقيقي، فأفاد الالتمـاس الممزوج بالتعظيم، ولا تخفي دلالته على الوفرة والكثرة، وهذا يدل على طمع الشاعر الكبير في كرم رسول الله ﷺ.

(١) الديوان ٢ / ٣٩٧ .

(٢) السابق ١/ ١٩ .

وفي قوله :

صَـــوَّرَ اللهُ فيـــكِ مَعْنَـــى الْخُلُـــودِ فَـــابْلُغِي مَـــا أرَدْتِـــهِ ثُـمَّ زِيـدِي[1]

أفـاد فعل الأمر (ابلغي، زيدي) الحـث والحض على إكمـال مسـيرة التقدم نحو المجد والرافعة .

وفي قوله :

يَـا أرْضُ وَيْحَـكِ قَدْ رَويـتِ فَأَسْـــئِري وَكَفَـاكِ مِـنْ تِلْـكَ الدِّمَـاءِ كَفَـاكِ[2]

أفـاد الفعل (أسـئري) التهديد والزجر، حيث يزجـر الشـاعر الأرض ويطلـب منها الكف عن ابتلاع الدماء .

وفي قوله:

وَلْيَعِـــشْ لِلْبِــلادِ فَـــــارُوقُ مصـــرٍ قُـدْوَةَ النَّـــاهِضينَ رَمْـزَ الأمَـــانِي[3]

أفاد الفعل (ليعش) المضارع المقرون بلام الأمر ـ التعظيم والدعاء للممدوح .

(٢) أسلوب النهي :

أسـلوب النهي لم يـتردد في شـعر الجـارم بكـثرة، ومع ذلك كـان لـه دوره الدلالي والإيحائي . وهـو يعني طلب الكـف عن الفعل على وجـه الاسـتعلاء والإلزام، ولكنـه خـرج في كثـير من الأحيـان عـن هذا المعنى إلى معـان أخر، فهو (أي النهـي) قد يفيد التوبيخ والتقريـع، كما في قول الشـاعر موبخًا أولئـك الذين يغفلون عن الأعمى العاجز ويتركونه لمصيره:

---

(١) الديوان ١/ ٢١ .

(٢) السابق ١ / ٤٦ .

(٣) السابق ١ / ٧٦ .

لاَ تَضُمُّوا إِلَى أسَاهُ عَمَى الْجَهْلِ فَيَلْقى النَّكَالَ بَعْدَ النَّكَالِ
كُلُّ شَيْءٍ يُطَاقُ مِنْ نُوَبِ الأَيَّامِ إلاَّ عِمَايَةَ الْجُهَّالِ[1]

ولعل الذي يؤكد إفادة أسلوب النهي (لا تضموا) التوبيخ والتقريع وصف أولئك الغافلين أو المتغافلين بأنهم جهال، وأن ما هم فيه ليس إلا عمى الجهل.

وقد يقصد الشاعر من نهيه بث الطمأنينة وإنزال السكينة في قلب المخاطب، وذلك في مثل قوله مخاطبًا (دار العلوم) :

لا تَهَابي دَارَ الْعُلُومِ مُلِمًّا آفَةُ الْمَجْدِ وَالْعُلا أنْ تَهَابِى

. . . .

لا تُرَاعِى وَفِي الْكِنَانَةِ سَعْدٌ بَيْنَ أشْبَالِهِ الشِّدَادِ الصِّلابِ[2]

ويكشف النهى (لا تهابي، لا تراعي) عن حب وتلطف من الشاعر بدار العلوم، وكأنها ابنة له صغيرة خائفة يبغي التهدئة من روعها .

ويتطلع الشاعر ـ أحيانًا ـ من وراء أسلوب النهي الإرشاد والنصح والحث، كما في قول الشاعر يحث العرب على الإقدام وعدم الخوف من اليهود:

لا تَرْهَبُوا الْقَوْمَ فِى مَالٍ وَفِى عَدَدٍ إنَّ الْفَقَاقِيعَ تَطْفُو ثُمَّ يَمْضِينَا[3]

بل إن أسلوب النهي يأتي ـ أحيانًا ـ لإفادة التعظيم، كما في قول الشاعر يمدح الملك فؤاد :

(١) الديوان ١/ ٦٠ .
(٢) السابق ١ /١٢٠، ١٢١ .
(٣) السابق ٢/ ٢٩٠ .

لا تَدْهَشِ الدُّنْيَـا، فَصَوْلَـةُ، عَزْمِـهِ   أقْوى عَلَى كَبْحِ الصِّعَـابِ وَأقْدَرُ[1]

(٣) الاستفهام:

برز الاستفهام بروزًا واضحًا في ديوان الجارم، بحيث شكل ظاهرة دائمة الحضور في قصائده، وبذلك لا يعد «حالة طارئة على التركيب، بل هو داخل في نسيجه، متفاعل معه»[2] ، وقد تمتعت أدوات استفهامية معينة بحضور واضح، وهذه الأدوات هي (هل والهمزة، أين، متى ، من ، ما) على حين ندر استخدام الأدوات الأخرى. ويأتي الاستفهام داخل القصيدة لدى الجارم بصور شتى، فقد يتوارد متفرقًا أو مجتمعًا، موحد الأداة أو متنوعها، وقد يأتي في مفتتح القصيدة أو خاتمتها .

فأما الاستفهام المتفرق فهو الذي يظهر ويختفي في أثناء القصيدة[3] ، كما في قصيدة الجارم «صدى أنات حائرة» (١/ ٢٢٧) التي ظهر فيها أربع مرات:

الأولى في البيت السادس:

سَبَحَتْ فِى عَوَالِمِ النُّور «زَيْنٌ»   أيْنَ مِنْهَا الْغَرِيقُ فِى ظُلُمَاتِهْ؟

ويكشف الاستفهام في البيت عن مفارقة ناتجة عن المقابلة بين صورة «زين» المرثية وهي ناعمة سابحة في عوالم النور ، وصورة هذا الذي يئن لفراقها، حتى غرق في ظلمات يأسه ومعاناته.

والثانية في البيت الثالث عشر، حينما يقول مخاطبًا هذا الآسِي :

---

(١) الديوان ٢ / ٣٤٥ .

(٢) د/ حسني عبد الجليل يوسف: أسلوب الاستفهام في الشعر الجاهلي ـ التركيب والموقف والدلالة، دراسة نحوية وبلاغية لأساليب الاستفهام في ضوء الموقف الشعري (دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة) ص ٢ .

(٣) انظر على سبيل المثال الديوان: قصيدة «ذكرى قاسم أمين» ١/ ١١٠، و«ميلاد الأميرة فريال» ١/ ٢٥٣، وغيرهما .

قُلْتَ شِعْرًا فَلَمْ يَكُنْ غَيْرَ بَحْرٍ مَنْ دُمُوعٍ طَفَا بتَفْعِيلاتِهْ
وَبَعَثْتَ الشُّجونَ فِي كُلِّ صَدْر وَأثَرتْ الْمَكْبُوتَ مِنْ زَفَرَاتِهْ
فَاقْتَسَمْنَا لَوْعَاتِ قَلْبِكَ فَانْظُرْ هَلْ أفَاقَ الْمِسْكِينُ مِنْ لَوْعَاتِهْ؟

وبالرغم من مشاطرة الشاعر لمخاطَبه حزنه فإنه ـ لشدة وقع المصيبة ـ يشك في إفاقته من حرقته ولوعته، وهذا ما أفاده الاستفهام (هل أفاق المسكين من لوعاته؟) .

والثالثة كانت في البيت الثاني والعشرين عند قوله :

كُلُّنَا مَسَّهُ مِنَ الدَّهْرِ ظُفْرٌ آهِ مِنْ ظُفْرِهِ وَمِنْ فَتَكاتِهْ
وَأدَتْنَا بَنَاتُهُ بَرزَايَاهَا، وَمَنْ ذَا يَسْطِيعُ وَأدَ بَنَاتِهْ؟

والاستفهام يكشف عن سطوة الزمن القاهرة وقسوته، فلا يستطيع المرء مهما بلغت قوته أن يرد فعله أو ينفك عن إساره.

أما الرابعة فقد بدت في البيت الخامس والعشرين في قوله:

مَا حَيَاةُ الْمُحِبِّ بَعْدَ حَبِيبٍ قَبَسَ النُّورُ والْهَوَى مِنْ حَيَاتِهْ؟

والاستفهام يشي بأنه لا قيمة للحياة إذا فقد الحبيب؛ وبهذا يلخص الشاعر تجربته في هذا البيت .

وأما الاستفهام المجتمع الذي تتوالى فيه الاستفهامات فتتعدد أنماطه في شعر الجارم، فهو ـ أحيانًا ـ يعتمد على أداة واحدة في صدر اللوحة، ثم يكرر الاستفهامات معتمدًا على عطف المستفهم عنه، وذلك نحو قوله مخاطبًا (الإسكندرية) :

أحقًّا أنَّ لَيْلَكِ صَارَ لَيْلاً وَمَغْنَى اللَّهْو قَدْ أمْسَى ظَلامَا؟
وَأنَّ حِدَادَ لَيْلِكِ طَرَّزَتْهُ دُمُوعٌ للثَّوَاكِلِ وَالْيَتَامَى؟

وَأنَّ مَلاعِبًـــــا ضَحِكَــتْ زَمَانًــــــا غَــدَتْ بِيَــدِ البِلَــى طَلَــلاً رُكَامَـــــا؟
وَأنَّ الْغِيــــدَ فِيــــكِ وَكُـــــنَّ زَهْـــرًا تَخَـــيَّرْنَ الْخُــدُورَ لَهَـــا كِمَامَـــــا؟
وَأنَّ الْبَحْــرَ لَــمْ يَنْعَــمْ بوَجْـــــــهٍ صَبَـــــاحِيٍّ، وَلَــمْ يَهْصِــرْ قَوَامـــــا؟
وَلَـمْ تَمْشِ السَّـــــواحِرُ فِيـــهِ صُبْحًـا وَلَـمْ تَمْـلأْ شَـــــــوَاطِئَهُ غَرَامـــا؟[1]

وتردد الاستفهام على هذه النحو محذوف الأداة ـ عدا الاستفهام الأول ـ يشف عن لهفة الشاعر وتطلعه الشديد إلى معرفة ما صارت إليه المدينة الجميلة (الإسكندرية)، كما يكشف عن رغبته الملحة في ألا يكون أصابها مكروه، فمن ثم لم يكن عنده وقت لذكر الأداة فحذفها .

ويظهر الاستفهام المجتمع معتمدًا على أداة استفهام تتردد في صدر كل بيت من أبيات الدفقة الشعرية، ومن ذلك قوله :

أرْسَـــــــــل الله لِلْكِنَانَـــــةِ نَدْبًـــا هِــــبْرِزِيَّ الأَعْــرَاقِ وَالْعَزَمَـــــاتِ
فَأَتَاهَـــــا (مُحَمَّــدٌ) جَــدُّ (إسْـــــــــمَاعِيلَ) بِـــــالْخِصْبِ مُورِقًـــا وَالْحَيَـــاةِ
هَــلْ رَأيْــتَ النَّجْــمَ الَّــذِى يَبْهَــر العَيْــنَ وَيَمْحُــو دَيَـــاجِرَ الظُّلُمَـــــاتِ؟
هَــلْ رَأيْـتَ الْغَدِيــرَ يَنْسَـــــــابُ فِـى الْقَفْــرِ فَيَهْــتَزُّ مَخْصِــبَ الْجَنَبَـــاتِ؟
هَـلْ رَأيْــتَ الْحَيَـــاةَ تَسْـــــرِى إلَى الْجِسْـــــمِ فَتُحْيِى عِظَامَـــــهُ النَّخِرَاتِ؟
هَـلْ رَأيْــتَ الآمَـــــالَ بَعْـدَ نِفَـــار؟ وَاقْتِبَـــالَ الشَّـــــــبَابِ بَعْـدَ فَـوَاتِ؟[2]

والجارم في الأبيات يريد أن يحمل المخاطب على الإقرار بفضل ممدوحه على مصر وأهلها، ويبغي ـ كذلك ـ إبراز هذا الفضل؛ ولذلك أتى بالاستفهام التقريري، ثم

---

(١) الديوان ١/ ٢٧٤ .

(٢) السابق ١ / ٩٩، ١٠٠ . والندب: السريع إلى الفضائل الذي يخف لقضاء الحاجة عندما يندب إليها. هبرزي الأعراق والعزمات: طيب الأصول، قوي فيما يهم به ويعزم عليه. محمد: هو محمد علي باشا. وإسماعيل: هو الخديوي إسماعيل بن إبراهيم بن محمد علي. الدياجر: جمع ديجور، وهو الظلام. النخرات: البالية المفتتة. النفار: التباعد والفوت.

كرره على مدار أربعة أبيات، وفي هذا التكرار بيان لمجالات الفضل المتعددة .

وقد يأتي الاستفهام المجتمع مكرر الأداة مع العطف، ومن هذا القبيل قوله :

فَدَيْتُـــكَ! هَـــلْ إِلَــى الأُخْــرَى بَرِيــدٌ؟ وَهَــلْ لِــتَزَاوُرِ الأَرْوَاحِ سُـــــــــبْلُ؟
وَهَــلْ يَبْقَــى الْفَتَــى بَعْــدَ الْمَنَايَــــا لَـــــهُ بِـــالأَهْلِ وَالإِخْــوَانِ شُــــغْلُ؟
وَهَــلْ تَصِــلُ الدُّمُــوعُ إِلَــى حَبِيــبٍ وَيَعْلَـمُ حُرْقَــــةَ الأَشْــــجَانِ نَجْـلُ؟
وَهَــلْ لِـى بَيْــنَ مَــنْ أَهْـوَى مَكَـــانٌ إِذَا قَوَّضْـــتُ رَحْلِـــي أَوْ مَحَـــلُّ؟
وَهَـلْ فِـى سَـــــاحَةِ الْجَنَّــاتِ نَهْـرٌ يَــزُولُ بِمَائِــــــهِ حِقْــدٌ وَغِــلُّ؟
وَهَـل إِنْ سَـــــاءَلَ الأَحْيَــاءُ قَــبرًا يُجَـابُ لِصَيْحَــةِ الأَحْيَـاءِ سُــؤْلُ؟(١)

وبناء الأبيات على الاستفهام ـ على هذا النحو ـ كشف عن نفس محطمة، شاكة في كل شيء حولها؛ نظرًا لهوان الدنيا وتحولاتها، كما تشي الاستفهامات بحالة من التحسر والتفجع، بل التطلع إلى القرب من الفقيد.

وقد يستخدم الجارم الاستفهام المجتمع مترددًا بدون العطف ومعه، مثال ذلك قوله:

مَـنْ ذِلـكَ الشَّعْشَــــاعُ طَــالَ كَأَنَّــــه صَــدْرُ الْقَنَــاةِ وَعَــامِلُ الْعَسَّــــالِ؟
مَــنْ ذَلـكِ النِّمِـرُ الْوَثُـوبُ؟ وَذَلِـكَ الأَسَـــــدُ الْمُزَمْجِـرُ ذُو النِّـدَاءِ الْعَـــالِي؟
وَمَـنِ الَّـذِى اخْـتَرَقَ الصُّفُـوفَ كَأَنَّـــهُ قَـدَرُ الإِلَـــهِ يَسِـــيرُ غَـيْرَ مُبَــالِي؟(٢)

والاستفهام يوحي بعظمة المرثي وعلو شأنه، فليس المقصود السؤال عن الشخص الذي يتصف بهذه الصفات، وهذا الإيحاء من شأنه أن يعمق الفجيعة فجيعة فقد المرثي.

---

(١) الديوان ١ / ١٩١ .

(٢) السابق ١ / ٣٤ .

وقد يستخدم الجارم الاستفهام المجتمع بصورة مكثفة، فيتكرر أكثر من استفهام في البيت الواحد، ومن هذا القبيل قوله معبرًا عن ذهوله وعجبه من لبنان وجماله:

قُلْتُ: هَذِي جَنَّةٌ؟ أمْ مَا أرَى؟ أمْ تَهاويلُ خَيَالٍ كَاذِبِ؟
أمْ أنَا غَيْرِي؟ وَإلاَّ مَنْ أنَا؟ أمْ هَوَ السِّحْرُ غَدَا يَلْعَبُ بي؟(١)

فالاستفهام يتكرر في البيتين ست مرات، ليوحي بحالة الحيرة والشك التي اعترت الشاعر عند مشاهدة ما آل إليه لبنان بعد ثورته الوطنية، وما يحوزه من جمال ساحر، ولذلك تتلاحق الاستفهامات كاشفة عن تلك الحيرة، مبرزة حالة الذهول التي أصابته؛ فلم يستطع التعبير عنها عن طريق التقرير أو الإخبار، فلجأ إلى الاستفهام المعتمد على تعدد الأدوات .

ويستخدم الجارم أسلوب الاستفهام المجتمع متعدد الأداة بأوضح من هذا في رثائه الزهاوي:

إذَا لَمْ يكُنْ فِى الْحَرْبِ قَلْبكَ بَاتِرًا فَمَاذَا يُفِيدُ الْمَرْءَ فِى الْحَرْبِ بَاتِره؟
حنانًا له! كِيْفَ اسْتَقَرَّتِ بهِ النَّوَى؟ وَكَيْفَ ثَوَى بَعْد التَّلَهُّف حَائِرهْ؟
وَهَلْ بَعْدَ لَيْلٍ فِى الْحَيَاةِ مُؤَرَّقٍ كثِير التَّظَنّى أبْصَرَ الصُّبْحَ سَاهِرُهْ؟(٢)

وتتعدد دلالات الاستفهام في هذه الأبيات، فأفاد الاستفهام الأول (ماذا يفيد المرء في الحرب باتره؟) النفي، والمعنى إذ لم يكن قلب المحارب سيفًا (يقصد شجاعًا) فلن يفيده السيف الذي في يده، يريد أن الشجاعة ليس مصدرها السيف وإنما مصدرها ـ أولاً ـ القلب الشجاع، وأفاد الاستفهام الثاني والثالث (كيف استقرت ...؟ وكيف

(١) الديوان ١ / ٢١٢ .
(٢) السابق ٢ / ٣٨٦ .

ثوى..؟) التلهف والتشوق من جهة الشاعر إلى معرفة حال المرثي بعد رحيله، فكيف ـ هنا ـ سؤال عن الحال فهي على الحقيقة، وعلى نفس المنوال جاء الاستفهام الرابع هل بعد..؟) فالشاعر يتطلع إلى معرفة ما آل إليه المرثي بعد حيرته وشكه طوال حياته في الدنيا .

ويجيء الاستفهام في مفتتح بعض قصائد الجارم، فمن ذلك قصيدته «فارس الصحافة» التي يستهلها بقوله:

سَدَّ الْقَضَاءُ مَنَافِذَ الأَسْمَاعِ　　مَاذَا يَقُولُ إذَا نَعَاكَ النَّاعِي؟[1]

ويكثر الاستفهام في مفتتح قصائد الرثاء[2] وقصائده التى تعبر عن قضايا اجتماعية مؤلمة[3] ، وهذا يشي منذ المفتتح بحالة القلق التى تمور بها نفس الشاعر.

ويجيء الاستفهام كذلك في خاتمة بعض القصائد، كما في قصيدته «صبح باسم» التي يختتمها بقوله:

فَارُوقُ ذِكْرُكَ فِي الْوَرَى مُتَجَدِّدٌ　　كَالشَّمْسِ بَيْنَ غُدُوِّهَا وَرَوَاحِهَا
أجْهَدْتَ سَارِيَةَ الْخَيَالِ فَأَجْبَلَتْ　　مَاذَا تَقُولُ الْيَوْمَ فِي أمْدَاحِهَا؟[4]

وهنا يقصد الجارم الإشادة بممدوحه وبيان مكانته؛ ولذلك أفاد الاستفهام التعظيم، وهذا يكثر في مقام الفخر والمدح والرثاء؛ لأن الشاعر يبغي رفع شأن ممدوحه إن كان مادحًا، ونفسه إن كان مفتخرًا ، ومرثيه إن كان راثيًا، فطبيعي أن يكثر الاستفهام المفيد للتعظيم .

---

(١) الديوان ٢ / ٤٩٣.

(٢) راجع على سبيل المثال: السابق ٢ / ٣٥٢، ٢/ ٤٤٨، ٢/ ٤٧٥، ٢/ ٥٣٥ .

(٣) راجع على سبيل المثال: السابق ١/ ٢٤٦.

(٤) السابق ١/ ٢٣٥ . وسارية الخيال: طائف الشعر لدى الشاعر. اجبلت: امتنع عليها القول.

يمكن القول : إن الاستفهام في شعر الجارم ذو دور بنائي ودلالي وإيحائي، بل وإيقاعي ؛ إذ تسهم الأدوات المتكررة في استثارة نغمات منتظمة تثير القارئ أو السامع عندما تتردد بين الحين والحين، أضف إلى هذا أن الاستفهام بطبيعته حوار مع النفس أو مع الغير؛ «ولهذا يخلق ثنائية وحركة في بنية العمل الأدبي، تجعله يقترب من مستوى التعبير الدرمي.. وليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري ما لم تتمثل وراءه أو فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما بدونها، وأعني بذلك الإنسان والصراع وتناقضات الحياة»(١)؛ ولذلك فتحويل جملة الاستفهام إلى جملة أخرى تتفق معها في دلالتها يفقدها شحنة كبيرة كانت محملة بها نتيجة الاستفهام، ومن ثم فاستخدام الجارم هذا الأسلوب بكثرة أضفى على العملية الشعرية كثيرًا من الإيحاءات ووشحها بكثير من الدلالات.

(٤) أسلوب النداء:

من الأساليب التي استخدامها في شعر الجارم أسلوب النداء، فهو من الأدوات المهمة في تشكيل بنية بعض قصائده، وتشكيل أساليبه الشعرية، وتتعدد أنماط ورود هذا الأسلوب في شعر الجارم، فتارة يأتي مفتتحًا ومرتكزًا في بعض القصائد يتكرر بانتظام في بداية كل قطعة شعرية من قطع القصيدة المتعددة، وتارة ثانية يبرز في مفتتح لوحة واحدة من لوحات القصيدة، قد تكون هذه اللوحة في بدايتها أو في أثنائها، وتارة ثالثة يتوالى متتابعًا في أوائل الأبيات، وتارة أخرى يظهر بصورة جزئية لكن له دوره في إنتاج دلالة النص، ويعتمد هذا الأسلوب على أداة تسمى (أداة النداء) قد تذكر وقد تحذف لأغراض بلاغية وأسلوبية .

فأسلوب النداء الذي تستهل به القصيدة، ثم يتكرر بانتظام في أوائل القطع الشعرية

---

(١) د/ حسني عبد الجليل يوسف: أسلوب الاستفهام في الشعر الجاهلي ص ٢ .

المكونـة للقصيدة يـبرز ـ على سـبيل المثال ـ في قصيـدة «مصيف رشـيد» (٢/ ٣٠٧) «وقبر حفـني» (٢/ ٣٢٠) و«الجامعة العربيـة» (٢/ ٣٤٧)، فأما القصيدة الأولى فاتخذ الجارم من «أرشيد» (همزة النداء والمنادى) مرتكزًا أو أسًّا استهل به القصيدة:

أرَشِـــــــــيدُ لاَ جُــرْحٌ وَلاَ إيـلاَمُ   عَـــادَ الزَّمَـــانُ وَصَحَّـتِ الأَحْـلاَمُ

ثم كرره بانتظام في بدايـة كل مقطوعة من مقطوعاتها، فكرره في الأبيات: الحادي عشـر، والثامن عشر، والثـالث والثلاثين، والتاسع والثلاثين، والخامس والأربعين. وهو قد اعتمد أداة النداء (الهمزة) التي وضعت لنداء القريب، وفي ذلك دلالة على ما لرشيد من محبة في قلبه وقرب من نفسه .

أمـا القصيـدة الثانيــة فقد اعتمـد الجـارم (يـا قــبر حفني أجبـني) مرتكزًا بنـى عليـه القصيدة، فاستهلها به:

يَـــــا قَـــبْرَ حِفْنِـــي أجِبْنِـــي   مَـــــــاذَا صَنَعْـــتَ بِحِفْنِـــي؟

ثم كرره في البيت الثامن والعشرين:

أيْـــــنَ النُّبُـــــوغُ تَـــوَارَى؟   يَـــــا قَـــبْرَ حِفْنِـــي أجِبْنِـــي

وكرره كذلك في البيت الثاني والأربعين:

يَـــــا قَـــبْرَ حِفْنِـــي أجِبْنِـــي   وَارْحَـــمْ بَقِيَّـــــــةَ سِـــــــنّي

والجـارم في هذه القصيدة استخدام أداة النداء (يا) الموضوعـة لنداء البعيد حقيقة أو حكمًـا، وقد يُنَـادَى بهـا القريـب توكيدًا[(١)]، ومذهب سـيبويه أن مـا عـدا الهمزة من حروف النداء فهو للبعيد[(٢)]، ولا يعقل ـ هنا ـ أن يقال: إن قبر حفني بعيد عن الشاعر؛

(١) انظر: ابن هشام: مغنى اللبيب مـع حاشية الشيخ محمد الأمير (دار إحياء الكتب العربيـة، فيصل عيسى البابي الحلبي) ٢/ ٤١، وانظر: المرادي: الجنى الداني ص ٣٥٤ .

(٢) الكتاب ٢/ ٢٢٩ ، ٢٣٠ .

ولذلك نـاداه بـ «يا» فالقبر غير عـاقل، وإنما استعمل هذه الأداة للدلالة على نفوره منه وكرهه لـه، فهو بعيد من نفسه ثقيل عليهـا، ويؤكد ذلك أن الشاعر ـ رغم إلحاح هذا القبر على ذهنه ـ لم يكرره كثيرًا ، فكرره ثلاث مرات فقط في القصيدة، وعلى فترات متباعدة، حتى إنـه كثيرًا ما يترك الحديث عنه إلى أشـياء أخر، ثم إنه لم يكرره دومًا في بداية الأبيات كما هو حادث في المقطع الثاني.

وأمـا القصيـدة الثالثـة فقـد حذف الجـارم أداة النداء، واعتمـد على المنـادى وحده، فاستهلها بقوله :

سَـنَا الشَّـرْقِ، مِـنْ أيِّ الْفَرَادِيسِ تَنْبُعُ؟ وَمِـنْ أيِّ آفَـاقِ النُّبُـوَّةِ تَلْمَـعُ؟

ثم أعاد تكرار المنادى في البيت الثالث عشر:

سَنَا الشَّرْقِ، أشْرِقْ وَابْعثِ النُّورَ سَاطِعًا يَشُـقُّ دَيَاجِـيرَ الظَّـلامِ وَيَصْـدَعُ

وحذف أداة النداء فيـه دلالة على حب الشاعر للشرق، فحتى أداة النداء لم يشأ أن يجعلهـا حاجزًا بينهما، وهنا إيحـاء بابتهاج الشـاعر وفرحه بما حققـه الشرق والذي عبر عنه بالسنا (الضياء) .

وهذا اللـون من ألوان النداء المتكـرر الذي يكون فيـه المنادى واحـدًا يسـهم بدرجة كبـيرة في ترابط بنيات القصيدة، حيـث تصبح كل العنـاصر المكونة لهـا مشـدودة إليه، وهـذا من شـأنه أن ينتج نصًّـا مترابطًا بنائيًّـا ودلاليًّـا، كما أن تكـرار النـداء ينتج إيقاعًا منتظمًا يـتردد بين الفينـة والفينة يجذب انتبـاه المتلقي، ويوحي مثل هـذا التكرار بأهمية المنادى واستحواذه على بؤرة تفكير الشـاعر وتعلق نفسه به، أضف إلى ذلك ما يضيفه استخدام أدوات النداء ـ بما تحمله من دلالات ـ من إيحاءات ومعان .

وقد يأتي النداء متصدرًا مقطوعات القصيدة، لكن المنادى يختلف من مقطوعة إلى مقطوعة، ويعد ـ هنا ـ النداء بمثابـة المطية الذلول يمتطيها الشاعر لينتقل من فكرة إلى فكرة، ومـن هذا القبيل قصيدة الجـارم «تحيـة دار الإذاعة» (١/ ١٩٣) التي اسـتهلها

بهذا النداء :

سَــــاري الْهَـوَاءِ مَلَكْـتَ أيَّ جَنَـاحِ! وَحَلَلْـتَ أيَّ مَشَـــــارفٍ وَبطَـــاحِ!

ويمضي في وصف هذا الساري وسرعته وحركته الدائبة.. حتى ينادي الهواء نفسه آمرًا إياه بالسير حاثًّا له على أن يحافظ على فصاحة البيان في مقطوعة مفتتحها :

سِـــرْ يَـا هَـوَاءُ فَـأَنْتَ أوْطَـأُ مَرْكَبٍ وَاهْتِـفْ بصَـوْتِ الطَّـــائِرِ الصَّـدَّاحِ

ثم يخاطب القريض (الشعر) بأن يطير إلى بلاد العرب وأهلها الكرام أهل الفصاحة والبيان، فيقول في مستهل المقطوعة الثالثة:

سِـــرْ يَـا قَرِيضُ إلَى الْعُرُوبَـةِ مُسْـرِعًا وَانْـزِلْ بأفَــــاقٍ بهَـــا وَنَوَاحِـي

وفي المقطوعة الرابعة ينادي (دار الإذاعة) ويصفها، فيقول في بدايتها:

دَارَ الإذَاعَـــــةِ، أنْـتِ بِنْـتُ ثلاَثَـــةٍ مَـرَّتْ كَوَمْـضِ الْبَـــارقِ اللَّمَّـــاحِ

وينهج النهج نفسه في المقطوعة الخامسة فيقول:

دَارَ الإذَاعَـــــةِ، أنْـتِ أمْـرَحُ أيْكَــــةٍ صَدَحَـتْ فَكَـانَتْ أيْكَـــةَ الأفْـرَاحِ

وفي المقطوعة الأخيرة يتجه إلى الشباب ناصحًا، فيقول في أولها:

زُمَرَ الشَّـــبَابِ، وَلِـي مَلاَمَـــةُ نَـاصِحٍ لَـوْ تَسْـــــمَعُونَ نَصِيحَـــةَ النُّصَّـاحِ

فالقصيدة مبينة على أسلوب النداء في كل مقطوعاتها، لكن المنادى اختلف من مقطوعة إلى مقطوعة، ما عدا المقطوعتين الرابعة والخامسة فجاء المنادى واحدًا (دار الإذاعة) ، وهذا الاختلاف في المنادى قد يصيب القصيدة بالتفكك المضموني والتشتت التصويري، فلا تصبح القصيدة قائمة على موضوع واحد، أو منسوجة في صورة واحدة، وقد حدث ذلك في القصيدة التي بين أيدينا، فاختلف مضمون المقطع الثاني عن الأول والثالث عن الثاني، والرابع والخامس عن الثالث، والسادس عما قبله؛ حيث

كل مقطوعة تدور في فلك المنادى وتنتسب إليه، على أن حِدَّة الاختلاف والتباين تخفف في المقاطع الخمسة الأولى؛ نظرًا لتقاربها الوظيفي والدلالي، على حين تنفصم عرا التقارب تقريبًا بين المقطع الأخير وما قبله. وإن كنا نستطيع مع بعض التحيل أن ننسج المقاطع الخمسة الأولى في صورة (لوحة) واحدة ـ مع ما سوف يظهر فيها من شذوذ ـ فإننا لا نستطيع بحال أن نضم المقطع الأخير إلى هذه اللوحة وإلا بدت شاذة متنافرة الألوان والشيات .

وقد استغل الجارم النداء بهذه الصورة البنائية بشقيها في كثير من قصائده(١)، وقد لا يفتتح به القصيدة لكن يوظفه التوظيف السابق نفسه(٢)، فقارئ شعر الجارم يلمس التوظيف البنائي للنداء على هذا النحو، وقد يصل هذا التوظيف إلى لوحة واحدة من لوحات القصيدة قد تأتي في بداية القصيدة أو في أثنائها ، لكن ليس هذا هو التوظيف الوحيد لأسلوب النداء، فقد يتتابع في أوائل الأبيات، كما في قول الجارم يصف محبوبته:

يَا زَهْرَةً نَمَّ النَّسِيمُ بعَرْفِهَا   وَجَرَى بهَا مَاءُ النَّعِيمِ جِمَامَا
يَا جَنَّةً لَوْ كَانَ يَنْفَعُ عِنْدَهَا   نُسُكٌ لَبِتْنَا سُجَّدًا وَقِيَامَا
يَا طَلْعَةَ الرَّوْضِ النَّضِيرِ تَحِيَّةً!   وَمُجَاجَةَ الْمِسْكِ الذَّكِيِّ سَلاَمَا(٣)

والنداء يدل على مكانة المحبوبة العالية، كما يدل على استعطاف الشاعر لها رجاء

---

(١) انظر على سبيل المثال: الديوان ١/ ٦٢ وما بعدها، ١/ ١٠٨ ـ ١٠٩ ، ١/ ١١٥ وما بعدها، ١/ ١٧٢ وما بعدها، ٢/ ٣٨٩ وما بعدها، ٢/ ٤٢٨ وما بعدها، ٢/ ٤٤٦ وما بعدها .

(٢) انظر على سبيل المثال: السابق ١/ ١٩ ، ١/ ٢١ ـ ٢٧ ، ١/ ٥٠ ـ ٥١ ، ١/ ٢٣٣ وما بعدها ، ١/ ٢٤١ ما بعدها، ٢/ ٣٤٢ وما بعدها ، ٢/ ٤٨٧ وما بعدها .. وغير ذلك .

(٣) السابق ٢/ ٣٠٦ . ونم: أفشى وأظهر. العرف: الريح الطيبة. الجمام: الكثير. المجاجة: الريق، والمقصود – هنا – الخلاصة.

أن ترفق به .

وقد يُوظَّف النـداء بصورة جزئية، بمعنى أنه يظهر في الدفقـة الشعرية كجزء منها لا كركيزة وأساس لها، وذلك نحو قوله:

هَـذِي الإِذَاعَــةُ يَـا مَـوْلايَ قَـدْ نَطَقَتْ بِمَـــا بَذَلْـتَ بِإِفْصَـــاحٍ وَتِبْيَـــانِ[1]

فركيزة الدفقة الشعرية هنا هي (الإذاعة) ، وإنما أتى بالنداء لتعظيم الممدوح.

وكما اصطنع الجارم الأسلوب الإنشـائي وأفاد من طاقاتـه اللغوية اصطنع ـ أيضًا ـ الأســلوب الخـبري وأفـاد من طاقاتــه، وأول مـا يلفت انتباه قـارئ شـعر الجـارم في استخدامه أسلوب الخبر هو اعتماده الجملـة الفعلية بكثرة. وفي هـذا دلالة أسلوبية، إذ كثرة الأفعال في النـص الشعري لـه دلالته، كمـا أن قِلَّتَها له دلالتـه أيضًا. وميل الجارم إلى اسـتخدام الفعـل بكثرة داخـل الديوان يدل علـى سـيطرة الحركـة علـى السـكون والثبـات[2]، فالفعل يعـبر «عن نظرتـه للأشـياء من خلال تعـاقب الزمن عليها. ورصد الأشياء الثابتة وقد سيطرت عليها ديناميكية الفعل؛ ولذلك فإن التعبير عند الشاعر يتم عبر الصورة والحركة والصوت في آن واحد، ولا ينجو الفعل من تجسيد الحس الدرامي للحيـاة؛ ولذلك فـإن الفعل فضلاً عـن تمييزه لـلزمن فإن التعبـير بـالحدث ... قد يفوق التعبير بالزمن»[3] ، ومن ثم يمكن القول: «إن الزمن يقع في منطقة الظل في الفعل على حين أن الحدث يتسـم بالديناميكيـة والحيويـة والعلاقـة المتجددة مـن خلال المزاوجات الفعلية، وليس من خلال الفعل وحده منبت الصلة عن فاعله»[4] .

---

(١) الديوان ٢/ ٣٩١ .

(٢) حيث تميل الجملة الاسمية بدلالتها على الحالية إلى تقرير حقائق الأشياء، وديمومتها وبيان ثباتها وتجمدها.

(٣) د/ يسرية يحيى المصري: بنية القصيدة في شعر أبي تمام (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م) ص ٤٣٤ .

(٤) السابق ص ٤٣٥ .

يقول الجارم :

بَـــارِيسُ، قَـدْ ضُـرِبَ الثَّبَـــاتُ بِلَنْـدَنٍ   مَثَــلاً إِلَـــى أَمْثَالِــــــــهِ يَدْعُــوكِ

عَبَسَـتْ لَهُمْ «دنكركُ» فَاقْتَحَمُوا الرَّدَى   وَمَشَـــــوْا بِوَجْــــهٍ لِلْمَنُـونِ ضَحُـوكِ

وَاسْـــتَقْبَلُوا نُـوَبَ الزَّمَــانِ ضِرَاغِمًــا   لَمَّـــا تَخَلَّـفَ عَـــاهِلُ «البلجيـك»

جَعَلُـوا الْهَزَائِـمَ سُـــلَّمًا فَتَسَـــلَّقوا   لِلنَّصْـرِ فَـوْقَ جَمَـــاجِمٍ وَتَرِيـكِ(١)

فهنا يتخفى الزمن ويبرز الحدث، والشاعر يرنو إلى إبراز الحدث لا الزمن، وقد اعتمد في بناء الأبيات على الفعل الماضي «عبست»، فلما وقع العبوس حصل: الاقتحام والمشي والاستقبال والتحويل والتسلق (الوصول إلى المأرب والغاية: النصر)، فتبدو الصورة مشبعة بالحركة والتصوير، وفي التحول عن الفعل الماضي في البيت الأول إلى الفعل المضارع (يدعوك) دلالة على الحالة الشعورية التي انتابت الشاعر وهي تشبه اللاوعي، فجعلته يتصور أن ما وقع لم يقع بعد، كما أن فيه دعوة خفية لباريس ألا تستسلم لواقعها المؤلم، بل عليها النهوض من محنتها .

وأكثر الأفعال بروزًا في ديوان الجارم الفعل الماضي الذي يمثل جذور التجربة التي يرتكز عليها الحاضر؛ ولذلك نجده يكثر لدى الشاعر في تجاربه الذاتية، وشعر الرثاء، والشعر الذي يتغنى بأمجاد سلفت وأحداث وقعت، وأما المضارع فهو أقل بروزًا، وهو يعبر عن رؤيته للواقع أو ما ينبغي أن يكون عليه الواقع أحيانًا، وهو يكثر في قصائد المديح؛ لأن الشاعر ـ بالمديح ـ إنما يخاطب الممدوح ، ويبغي إبراز ما يتحلى به من فضائل، والدلالة على استمراريتها .

وقد يبرز الفعل المضارع لدى الجارم أوضح من الفعل الماضي في بعض اللوحات

---

(١) الديوان ٢/ ٥٣٧ . ودانكرك: مدينة ساحلية بفرنسا تجاه إنجلترا. ضراغمًا: أسودًا. تريك: جمع تريكة، وهي خوذة لوقاية الرأس في الحرب.

الشعرية، ومن هذا القبيل قوله:

سَــــــــــعْدُ يَحُــوطُ بَنِيـــــــهِ وَهْـــــــوَ الأعـــــــزُّ الأبَـــــــرُّ
دَعَتْــــــــــــــهُ مِصْــــرُ فَلَبَّـــى وَالْوَجْـــــــهُ يَعْلُـوهُ بِشْـــــــــرُ
فِي سَـــــــــــاعةٍ لَيْـسَ فِيهَــــا مِـــــــنَ الْفِــــــرَارِ مَفَـــــــرُّ
الْمَـــــــوْتُ يَحْصُــــدُ حَصْــــدًا وَالسِّـــــــــــجْنُ لِلْحُــرِّ قَـــبْرُ
وَالأَرْضُ تَهْـــــتَزُّ رُعْبًـــــــــــا فَمَـــــا لَهَـــا مُسْـــــــــتَقَرُّ
يَسْـــــــــــرِي مَـــعَ اللَّيْــلِ هَــمٌّ وَيَخْنُــقُ الشَّـــــــــــمْسَ ذُعْــرُ
تَحَـــدُّثُ النَّـــــــــاسِ هَمْـــسٌ كَأَنَّمَـــــــــــا هَـــوَ فِكْـــرُ
وَمِصْـــرُ تَرْقُـــبُ سَــــــــطْرًا لِلْمَــوْتِ يَتْلُــوهُ سَـــــــــطْرُ(١)

يتكرر الفعل المضارع في الأبيات ست مرات في مقابل ثلاث مرات للفعل الماضي؛ للتعبير عن موقف سعد زغلول في حياطته لبني مصر واستبشاره لاختيارهم له لقيادة الحركة الوطنية في فترة تحفها المخاطر من كل جهة، في صورة واقعية ماثلة، ولا تخفى دقة التحول عن الفعل المضارع إلى الماضي، فالفعل (لبى) مقرونًا بالفاء بعد الفعل الماضى (دعت) فيه دلالة على سرعة استجابة سعد لنداء مصر لما دعت.

وقد ارتكن الجارم في بنـاء نصه الشعرى على أساليب خبرية أخرى، كاستخدامه (كم) الدالة على الكثرة وغير ذلك من الأساليب التى لم تكن فاعلة بالدرجة الكافية، ومن ثم لم يتعرض لها البحث .

(١) الديوان ٢/ ٤٣٩ .

المســــتوى الثالث

الصــورة الشــعرية

يســعى البحث في هذا القسـم إلى دراسـة الصـورة الشـعرية لدى الجارم وفـق رؤية تســتثمر آليـات البلاغـة القديمـة، والنتـائج التي تمخـض عنهـا الدرس البلاغي الحديث، وذلـك من أجل الوصـول إلى تحديد يكشــف عـن وســائل تشــكيل الصورة وأبنيتهـا المتعددة، وكيفيـة تشكيل هـذه البنيات في القصيدة، مع مراقبـة ما أفرزتـه هذه الآليات من جماليات وإيحاءات في النص الشعري.

وقبل الخوض في الحديث عن هذه التقنيات تجدر الإشارة إلى بعض الظواهر الشائعة ـ في ديوان الجارم ـ تخص الصورة الشعرية .

وأول هذه الظواهر أنـه ظل مرتبطًـا ـ على نحو مـا ـ ببعض الظواهر الفنيـة في تراث الشـعر العربي، وببعض السمات التقليديـة التي ترجع إلى العصر العباسي، أو إلى العصر الأموى، والجاهلي أيضًا ، فقد كانت آلات الحرب القديمـة (السيوف، الرماح، النبال، ...) و(الأسد، الإبل، المطايا ... الخ) ، مصدرًا لكثير من التشبيهات والمجازات والصور في الشعر العربي القديم، وكان الظن أن تختفي هـذه التعبيرات والصور من شعر الجارم الـذي يعيـش في الحديث، بعـد أن اختلفـت البيئـات، وتبــاعدت الأزمنـــة، وتغـايرت الحضـارات، ولكن ـ بالرغم من كل هذا ـ وجدت هـذه الصور والمجازات والتشبيهات التى لاكتها ألسنة القدماء في ثنايا شعره، معتمدًا في تشكيلها على التقاليد الفنية نفسها التي اصطنعهـا الشـعراء القدماء ، دون أن يفطن إلى مفارقتهـا لروح العصر الذي يعيش فيه .

ومن قبيل الصور المطروقة في شعر الجارم قوله يرثي أبا الفتح السكندري :

فَـــإِذَا تَخَطَّـــرَ لِلْجِـدَالِ مُصَـــاولاً   فَــاحْذَرْ فَتَى الْفِتْيَــانِ فِي صَوْلاَتِـــه
السَّـــيْلُ فِـي دَفَعَاتِـــهِ، وَالسَّـــيْفُ فِي   عَزَمَاتِـــــهِ، وَالْمَـوْتُ فِـي وَثَبَاتِـــــهِ[1]

وقوله راثيًا على إبراهيم باشا (الطبيب) :

عَزِيمَتُـــــهُ تَـرُدُّ الْغِمْـدَ سَـــــيْفًا   وَحِكْمَتُـــــهُ تَـرُدُّ السَّـــيفَ غِمْدَا[2]

وقوله راثيًا أحمد شوقي:

تَسْـــــبِقُ السَّـــهْمَ عَيْنُــــهُ فَـتَرَاهُ   يَتَلَـــوَّى تَلَـــوِّى الْخَيْزُرَانَـــــــهْ[3]

فالأبيات ترســم صورًا لفئات ثـلاث (عالم وطبيـب وشـاعر)، استعان الشـاعر في رسمها بظواهر فنيـة قديمة (السـيل، السـيف، السـهم) استخدمها القدمـاء في أشعارهم؛ لأنهـا الآلات التى كـانت مســتخدمة في حروبهم، ومـن ثم جـاءت الصـور تقليديـة مكرورة خَلِقة، ففـي الأولى يصور المرثي في جداله بالسـيل في تدافعه، والسيف الماضي في عزيمته، وفي الثانيـة يصور قدرة ممدوحه بتلك الصورة المتعاكسة، فتارة يحول السيف غمـدًا، وتارة أخرى يحول الغمد سيفًا، وفي الثالثـة يصور سـرعة التقاط شـاعره لمعانيه متفوقة على سرعة السهم إذا انطلق.

وظني أن استخدام الشـاعر لهذه التقـاليد في بناء صوره لعـالم وطبيب وشاعر أمر لا مناسـبة له، وإن كـان مناسبًا نوعًـا ما مع زعيم أو أمـير أو وقائد، كمـا في قوله مادحًا مصطفى النحاس باشا :

---

(١) الديوان ١/ ١٥٤ .

(٢) السابق ١/ ٢٠٠ .

(٣) السابق ٢ / ٢٩٣ .

وَيَنْفَحُ دُونَهَا فِي الْحَقِّ سَيْفًا   وَيَهْمَى فِي مَرَابِعِهَا غَمَامَا(١)

وكما استخدم الجارم الآلات الحربية القديمة استخدم تقاليد أخر، مثل الصحراء ورمالها وجِمَالها، وذلك نحو قوله يرثي الملك الغازي ملك العراق:

أَتَيْنَا إِلَى بَغْدَادَ وَالْقَلْبُ وَاجِفٌ   يَهُزُّ جَنَاحًا لاَ يَقِرُّ وَلاَ يَهْدَا

تُطَوِّحُنَا الصَّحْرَاءُ لَيْسَ بَعِيدُهَا   بِدَانٍ، وَلَمْ نَعْرِفْ لآخِرِهَا حَدَّا

كَأَنَّ الرِّمَالَ الْجَاثِمَاتِ بِأَرْضِهَا   جِمَالٌ أَنَاخَتْ لاَ تُسَاقُ وَلاَ تُحْدَى(٢)

فصورة الصحراء مترامية الأطراف ورمالها الجاثمة كالجمال الباركة كثيرة التردد في الشعر العربي القديم، واستدعاؤها ـ بهذا النحو في شعر الجارم ـ تقليد لهذا الشعر؛ لأنها لم تفد الفكرة شيئًا، بخاصة صورة الرمال الجاثمة، فما هي إلا استطراد، ولعل الجارم في رحلته تلك إلى بغداد لم ير صحراء ولم يشاهد رمالاً .

ومن الظواهر كثيرة التردد في شعر الجارم اعتماده طائفة من التشبيهات التى فقدت ـ لطول استعمالها على مر العصور ـ طبيعة التشبيه وقدرته، وأصبحت أقرب إلى التعبير المرسل الذي ينطوي على شيء من التأكيد .

ومن قبيل هذه التشبيهات في شعر الجارم تشبيه الجبين بالصبح :

وَرَأَتْ جَبِينًا كَالصَّبَاحِ أَضَاءَ مُعْتَكِرَ الدَّيَاجِرْ(٣)

وتشبيه الوجه بالبدر:

أَبْصَرُوا الْبَدْرَ فَقَالُوا: وَجْهَهَا   فَتَغَشَّيْتُ بِثَوْبِي هَرَبَا(٤)

(١) الديوان ٢/ ٥٤٢ .

(٢) السابق ١/ ٢٢٥ .

(٣) السابق ٢ / ٥٠٠ .

(٤) السابق ١/ ١٤٦ .

وتشبيه ممدوحيه في الكرم بالسحاب، وفي الشجاعة بالأسود:

أَسْـــعَدُوا شَـــعْبَهُمْ فَكَـانُوا سَـــحَابًا   وَحَمَـوْا عَرْشَـــهُمْ فَكَـانُوا أُسُـــودَا(١)

وتشبيه نفسه بالنجم في ارتفاع القدر وعلو المنزلة :

فَمَهْـلاً أنَـا النَّجْـمُ الَّـذِى يُبْصِرُونَـــهُ   صَغِـــيرًا وَيُخْفِى قَـدْرَهُ عَنْهُـمُ الْبُعْدُ(٢)

ومثل هذه التشبيهات كثيرًا ما تضعف «قدرة الشاعر على الابتكار أو رغبته فيه، أو تصيب صوره وعبارته المبتكرة بشيء من الاختلاط والاضطراب»(٣) . أضف إلى ذلك أنه «كلما كان التشبيه جديدًا مبتكرًا كان أشد تأثيرًا في النفس، وإثارة للوجدان، وأدل على أصالة الشاعر أو الكاتب، وأنه يعبر عن إحساسه الخاص، ويصدر عن رؤيته المتفردة، على حين أن التشبيهات المطروقة تستجيب لها النفس استجابة فاترة ؛ لكثرة سماعها لها ، وهي من جهة أخرى تنبئ عن ضعف الملكة المبدعة عند الشاعر، وانطفاء جذوة إحساسه؛ ولذا يلتمس العون من مخزونه الذهني ومحفوظاته التراثية(٤) .

وظاهرة أخرى جديرة بالتوقف، وهي ظاهرة الصور المكرورة، حيث يلجأ الجارم إلى تكرار بعض الصور في مواطن شتى، ومن هذا القبيل وصفه للنخيل في قصيدتيه «رشيد» و «مصيف رشيد» ، إذ يقول في الأولى :

---

(١) الديوان ٢ / ٤١١ .

(٢) السابق ١/ ٦٨ .

(٣) د/ عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ص ٣٩٣ .

(٤) د/ محمد شفيع الدين السيد : التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية (دار الفكر العربي، الطبعة الثانية، ١٤٠٢هـ ١٩٨٢م) ص ٥٦ .

وَالنَّخِيلُ النَّخِيلُ! أرْخَتْ شُعُورًا مُرْسَلاَتٍ، وَمَدَّتِ الظِّل مَدًّا
كَالعَذَارَى يَدْنُو بهَا الشَّوْقُ قُرْبًا ثُمَّ تَنْأَى مَخَافَةَ اللَّوْمِ بُعْدَا
حَوْلَ أجْيَادِهَا عُقُودُ عَقِيقٍ وَنُضَار صَفَاؤُهُ لَيْسَ يَصْدَا[1]

ويقول في الثانية :

وَنَشَأْتُ فِي ظِلِّ النَّخِيلِ يَهُزُّنِي شَوْقٌ إلَى أفْيَائِهَا وَغَرَامُ
أرْخَتْ شُعُورًا لِلنَّسِيمِ كَأَنَّمَا أظْلاَلُهَا تَحْتَ الْغَمَامِ غَمَامُ
تَهْفُو وَيَمْنَعُهَا الحيَاءُ فَتَنْثَنِي كَالْغِيدِ رَوَّعَ سِرْبَهَا اللُّوَّامَ[2]

فالصورة في اللوحتين تكاد تكون واحدة، فالنخيل في كلتيهما أرخت شعورها، ومدت ظلالها، وتتمايل كالعذارى (الغيد)، فتقترب ثم تبتعد خوف اللوم واللوام.

وقارئ القصيدتين يلمس كثيرًا من الصور المتكررة والمعاني المتشابهة والتعبيرات المتضارعة، حتى ليشعر في نهاية القراءة بأن مجموعة الأفكار والصور التي تضمها كل واحدة منهما متقاربة جدًّا .

ومما لا شك فيه أن الصورة المتكررة، مهما بلغت من جمال الفن وروعة التأثير، فإن تكرارها يُخْلِق ديباجتها ويقلل تأثيرها؛ إذ تصبح أقرب إلى التعبير المرسل الذي ينطوى على شيء من التأكيد، فيقل بذلك الناتج الدلالي في النصوص الشعرية.

ومن الظواهر الخاصة بالصورة ظاهرة الانسياق، حيث ينساق الجارم مع التصوير إلى حدٍّ قد ينسيه موضوع قصيدته أو فكرته الجوهرية، ومثل هذه الصور لا تسهم في إبراز التجربة الشعرية، ومن قبيل هذه الصور قوله في مدح الملك فؤاد :

---

(١) الديوان ١/ ٥٠ ، ٥١ .

(٢) السابق ٢/ ٣٠٨ . أفياؤها: ظللها.

أفُـؤَادُ عِـشْ لِلنِّيـلِ ذُخْـرًا إنَّمَـا ... بِنَدَاكُمَـا تَحْيَـا الْبِـلادُ وَتَنْضُـرُ
قَـدْ فَـاضَ فِـى طُولِ الْبِلادِ وَعَرْضِهَـا ... لَكِنَّـهُ فِـى جَنْـبِ فَيْضِـكَ يَصْغُـرُ
يَتَـبَرَّكُ الْـوَادِى بِلَثْـمِ بَنَانِـهِ ... فَيَعُـودُ وَهْـوَ الْمُعْشِـبُ الْمُخْضَوْضِـرُ
الْخِصْـبُ وَالإِغْـدَاقُ فَيْـضُ يَمِينِـهِ ... وَالْمِسْـكُ كُـدْرَةُ مَائِـهِ وَالْعَنْـبَرُ
تِـبْرٌ إذَا غَمَـرَ الْبِـلادَ رَأَيْتَهَـا ... وَالـدُّرُّ مِـلْءُ نُحُورهَـا وَالْجَوْهَـرُ
وَالأَرْضُ وَشْـيٌ طُـرِّزَتْ أفْوَافُـهُ ... وَالزَّهْـرُ مِنْـهُ مُدَرْهَـمٌ وَمُدَنَّـرُ
أنَّـى جَـرَى هَمـسَ الْخَمَـائلُ باسْـمِهِ ... وتَبَسَّـمَ النِّسْـرِينُ وَالنِّيلُوفَـر
وَسَـرَتْ بمَقْدَمِـهِ الْبَشَـائِرُ حُوَّمًـا ... السُّـحْبُ تُنْبِـئُ وَالنَّسَـائِمُ تُخْـبِرُ
إنْ أصْبَحَتْ مِصْـرُ الْخَصِيبَـةُ جَنَّـةً ... فِـى عَهْـدِكَ الْعُمَـرِىِّ فَهُـوَ الْكَوْثَـرُ(١)

انفلت الجارم في هذه اللوحة من إسار مدح الملك فؤاد وانداح في وصف النيل وتصوير أثره في صورة فنية بديعة النسج، تتمازج فيها ألوان عدة، خضرة الزرع، وصفرة التبر والدنانير، وبياض النسرين، وسواد كدرة الماء، وتفوح منها روائح عطرة: رائحة المسك والعنبر والزهر والنسرين والنيلوفر، وتعج بحركة النيل ومظاهر الطبيعة حوله.

وهذه الصورة التي استمرت ستة أبيات من البيت الثالث حتى البيت الثامن ـ على الرغم من روعتها وجمالها وترابطها لغويًّا مع ما قبلها وما بعدها عن طريق الضمير العائد على النيل ـ لم تفد الفكرة الرئيسية شيئًا، حتى ليمكن حذفها دونما تأثير على الفكرة الجوهرية، بل بحذفها يزداد إحكام الأبيات بنائيًّا، وقراءة الأبيات بعد حذف صورة النيل تلك توضح ذلك :

---

(١) الديوان ٢/ ٣٤٥ . والنسرين: ورد أبيض عطري قوي الرائحة. النيلوفر: ضرب من الرياحين ينبت في المياه الراكدة له أصل كالجزر وساق أملس. العمري: نسبة إلى سيدنا عمر بن الخطاب.

أفُــؤَادُ عِــشْ لِلنِّيــلِ ذُخْــرًا إنَّمَــــا بنَدَاكُمَــــا تَحْيَــــا الْبِــلادُ وَتَنْضُــرُ
قَـدْ فَــاضَ فِي طُولِ الْبِلادِ وَعَرْضِهـا لَكِنَّــــــهُ فِـى جَنْـبِ فَيْضِـكَ يَصْغُـرُ
إنْ أصْبَحَـتْ مِصْـرُ الْخَصِيبَــــةُ جَنَّــةً فِـى عَهْــدِكَ الْعُمَــرِىِّ فَهْــوَ الْكَوْثَــرُ

ومثل هذه الصور قد تغري القارئ بملاحقتها والإعجاب بها والانسياق وراءها، ولكنه يدرك في النهاية أن الأفكار المهمة قد انقطع انسيابها وتسلسلها، والمواقف والموضوعات التي يريد لها أن تنكشف صارت غائمة «وكأن الاهتمام بالصورة وتصيدها أسهم في خلق جوٍّ ضبابي يغلف الموضوع، ويجعل الاهتداء إليه متعبًا»(١) .

لكن لم تكن ظاهرة الانسياق ظاهرة مَرَضِيَّة ـ إن جاز القول بذلك ـ في كل حين، بل أحيانًا انساق الجارم في وصف عنصر ما بغية ترسيخ الفكرة وإبراز التجربة وتعميقها، وذلك نحو قوله في رثاء حفني ناصف:

أيْـــــنَ النُّبُـــــوغُ تَــــوَارَى؟ يَـــــــا قَــــبْرَ حِفْنِــى أجِبْنِــي
أكُلَّمَـــــــــــــا لاَحَ بَــــــدْرٌ رَمَتْــــــــــــــهُ ريـــحٌ بدَجْــنِ؟
وَخَلَّـــــفَ الأرْضَ حَـــــــيْرَى سَـــــــــــــهْلٌ يَمُـــوجُ بحَــزْنِ
وَرُبَّ زَهْــــرٍ شَـــــــــــــذَاهُ يُـــزْرى بــــــــأَرْوَاحِ عَـــدْنِ
كَأَنَّمَـــــــا مَنَحَتْـــــــــــهُ ألْوَانَهَـــــا ذَاتُ حُسْـــــــــنِ
جَمَالُـــــــــهُ الْغَـــضُّ أغْـــرَى أغْصَانَـــــــــهُ بـــــــالتَّثَنِي
غَذَّتْــــــــهُ أطْبَـــــــاءُ طَــلٍّ حِينًـــــــــا وَأثْــــدَاءُ مُـــزْنِ
تَسْـــــــرِى بـــــهِ الرِّيــحُ رفْقًــا فِـــي خَشْـــــــــيَةٍ وَتَـــأَنِّي

(١) د/ محسن أطميش : دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر (دار الثقافة والإعلام والشئون الثقافية، العراق، الطبعة الثانية، ١٩٨٦م) ص ٢٦٧ .

كَأَنَّهَا فَمُ أُمٍّ يَمُرُّ فِي وَجْنَةِ ابْنِ
النَّحْلُ ترْشُفُ مِنْهُ رَحِيقَهُ وَتُغَنِّي
تَجْنِي وَلَمْ تَدْرِ يَوْمًا أنَّ الرَّدَى سَوْفَ يَجْنِي
طَغَتْ عَلَيْهِ سَمُومٌ حَرَّى كَأَنْفَاسِ جِنٍّ
فَغَادَرَتْهُ رُكَامًا أجَفَّ مِنْ عُودِ تِبْنِ(١)

فالشاعر ـ هنا ـ يبغي الكشف عن فعل الزمان وكيف أنه انتزع مرثيه انتزاعًا سريعًا ـ بالرغم من نبوغه ـ مخلفًا وراءه الحزن والألم، ولكي يرسخ الفكرة ويكشف عن مشاعره الآسية ينتزع عنصرين من عناصر الطبيعة «البدر، والزهر»؛ فأما صورة «البدر» فلم يقف الشاعر أمامها كثيرًا ليعمقها، فهذا «البدر» لاح، وبمجرد ظهوره حملت إليه الغيوم المطبقة ظلامًا فحجبت نوره من الأرض فظلت تتخبط حيرى في الظلمات سهولها ومرتفعاتها، والصورة تكشف عن سرعة التحول والتبدل، وأما صورة «الزهر» فقد وقف الشاعر أمامها طويلاً وعمقها بشكل كبير، فجلب كل العناصر المسهمة في إبراز «الزهر» في أبهى صورة من حيث : الرائحة الطيبة والألوان البديعة والنضارة والليونة التي تتمتع بها أغصانه التي يعانقها النسيم العليل فتتمايل يمينًا وشمالاً ، والنحل المتنقل يرشف الرحيق منها، كل هذا الجمال أتى عليه الزمان فجعله هشيمًا تذروه الرياح .

فالصورتان قائمتان على التقابل بين حالين؛ وهذا يبرز الفجيعة ويعمقها، وهما تضارعان تمامًا صورة ذلك النبوغ الذي توارى، نبوغ حفني ناصف (المرثي) الذي أتى عليه الردى فأرداه صريعًا ، وهذا يبرز قسوة الزمن وتحوله وتبدله؛ يكشف عن ذلك البيت الأخير من الدفقة الشعرية الذي يعتبر زبدة التجربة وخلاصتها :

---

(١) الديوان ٢ / ٣٢٢ ، ٣٢٣ . والدجن: الغيم المطبق المظلم. الحزن: ما غلظ من الأرض. أطباء: طبقات. الطل: المطر الضعيف. مزن: السحاب به مطر كثير. وجنة: جبهة.

وَالدَّهْـــــــرُ أحْـــــــرَى رَفِيـــــــقٍ بـــــــــــــأَنْ يَخُــــونَ وَيُخْنِـــــى

وهكـذا اسـتطاع الشـاعر أن يصور لنـا أبعـاد تجربتـه عـن طريق هـاتين الصورتين المحسوستين الموحيتين بأدق خلجات نفسه وهمسات وجدانه تجاه الموقف .

تبقى ظاهرة أخيرة وهي ضعف التصويـر في بعض أشعار الجارم ضعفًا قد يصل ـ أحيانًا ـ إلى حد النضـوب، وهذا الضعف ناتج عـن احتفاء الشـاعر بـالنظم واهتمامه بقوة الألفاظ وتنوع السبك على حساب التصوير، فتجري القصيدة أو القطعة الشعرية «في أسلوب مجرد بحيث يحـن القارئ ذو الذوق الحديث إلى ما يبل أوام هذه المجردات، إلى صورة غنية كالواحة الخصبة في صحراء محرقة»(١) .

وتكثر هـذه الظاهرة في شـعر الجارم عندمـا يعتمد الأسـلوب التقريري المباشـر في الشعر المعبر عـن القيم الأخلاقية والفضائل والآداب، وفي الشـعر الإرشادي، فمن قبيل الشعر «الإرشادى» الذي يرشد الشاعر فيه المتلقي إلى التزام شيء ما أو القيام به قوله:

بَنِــي الْعُرُوبَـــــــةِ مُــدُّوا لِلْعُلُــومِ يَــدًا فَلَــنْ تُقَـــامَ بغَــيْرِ الْعِلْــمِ أرْكَـــانُ
جَمَعْتُــمُ لِشَـــــبَابِ الشَّـــــرْقِ مُؤْتَمَـرًا بِمِثْلِـــــــهِ تَزْدَهِــي الْفُصْحَــى وَتَــزْدَانُ
فَقَرِّبُـــوا نَهْجَهُـــمْ فَـــــالرُّوحُ وَاحِـدَةٌ وَكُلُّهُـمُ فِـى مَجَــال السَّـــــبْقِ أقْـرَانُ
لاَ تَبْتَغُــوا غَــيْرَ إتْقَـــانٍ وَتَجْرِبَـــــةٍ فَقِيمَـــــــةُ النَّـــاسِ تَجْرِيــبٌ وَإتْقَـــانُ
وَحَبِّبُــوا لُغَـــةَ الْعُـرْبِ الْفِصَــاحِ لَهُـمْ فَـــإنَّ خُذْلانَهَـــا للشَّـــــرْقِ خُـذْلانُ
قُولُــوا لَهُـمْ: إنَّهَـــا عُنْـوَانُ وَحْدَتِهِـمْ وَإنَّهُـــمُ حَوْلَهَـــــــا جُنْـــدٌ وَأعْـــوَانُ
وَكَمِّلُوهُــمْ بـــــأَخْلاقٍ وَمَرْحَمَــــــةٍ فَإنَّمَـــــا الْمَــرْءُ أخْــلاقٌ وَوجْـدانُ(٢)

(١) د/ مصطفى ناصف: الصورة الأدبية (دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان) ص ٢٣٨.
(٢) الديوان ١ / ٨٦ .

فهذه المقطوعة تعتمد على اللغة التقريرية المباشرة، ويضعف فيها التصوير، وتكاد تخلو من الخيال والمجازات، حتى المجازات المصطنعة بسيطة وسائرة في غير الشعر، فالنص أقرب إلى الوعظ والإرشاد منه إلى الشعر غير أنه مصبوب في قالب موسيقى.

ومن قبيل الشعر المعبر عن الأخلاق والفضائل والآداب قوله:

لَوْ عَرَفَ الإنْسَانُ مَا أجْرُهُ مَا ضَنَّ بِالنَّفْسِ عَلَى أجْرِهِ
يَبْقَى قَلِيلُ الْمَالِ مِنْ بَعْدِهِ وَيَذْهَبُ الْمَالُ عَلَى كُثْرِهِ
بيضُ أيَادِى الْمَرْءِ فِى قَوْمِهِ أغْلَى مِنَ الْبيضِ وَمِنْ صُفْرِهِ
وَالْحُرُّ لا يَنْعَمُ فِى وَفْرِهِ حَتَّى يَنَالَ النَّاسُ مِنْ وَفْرِهِ
وَالْمَرْءُ لا يُعْرَفُ مِقْدَارُهُ أوْ تُنْبِئُ الأَحْدَاثُ عَنْ قَدْرِهِ[(١)]

فالتعبير في الأبيات مباشرة تقريري، قليل التصوير، بعض مجازاته سائرة كالأمثال نحو ما جاء في البيت الثالث «بيض أيادى المرء ..» .

والجارم في مثل هذه الأشعار يعبر عن وجهة نظر خاصة كشف عنها في مقدمة ديوانه حين امتدح «اختيار النظم»[(٢)]، وجعل جمال الشعر في نظمه وجرسه ورنينه، وانتقاء ألفاظه وتجانسها، وفي ترتيب هذه الألفاظ ترتيبًا يبرز المعنى في أروع صورة وأبدعها، وفي اختيار الأسلوب الذي وتلوينه بين : إخبار واستفهام، و استنكار، ونفى، وتعجب «كل ذلك مع المحافظة على الأسلوب العربي الصميم»[(٣)] .

ويذكر الجارم المعاني وابتكارها أو توليدها ـ لكن من القديم ـ في صورة رائعة

(١) الديوان ٢/ ٣١٧ .
(٢) مقدمة السابق ١/ ١٢.
(٣) السابق ١/ ١٤.

وجديدة ، ولا ينسى التصوير ، ولكنه التصوير الملتزم للذوق العربي، ومع هذا يعود إلى القول: «ولا يكون جمال الشعر دائمًا بالمجاز والتشبيه وضروب التزويق اللفظي، وإنما جماله في استعداده للنفاذ إلى النفس والوصول إلى القلب على أية صورة كان...»(١).

فالجارم - إذن - لا يعير التصوير أهمية كبيرة، بل ينصب اهتمامه على قدرة الشعر على النفاد وتوصيل ما يبغي الشاعر توصيله إلى المتلقي، وعلى جودة الصياغة .

ولا نريد - بكل ما ذكرناه سلفًا - أن ننفي سمة التطور والتجديد والابتكار والإجادة عن الصورة الشعرية لدى الجارم، أو أنه طبق وجهة نظره السابقة تطبيقًا حرفيًّا ؛ إذ استطاع بما أوتيه من قدرة فنية وقوة قريحة أن يفوف العديد من الصور الفاعلة في تشكيل نصه الشعري، واتخاذه لكثير من الظواهر المذكورة سلفًا إنما هو تعبير عن وفائه لاتجاهه الشعري المحافظ .

وستتضح - بمشيئة الله تعالى - مظاهر الإجادة والابتكار في الصفحات التالية التي تتناول: الوسائل الفنية لتشكيل الصورة، وتنويعات أبنيتها، وتشكيل هذه الأبنية في القصيدة، وما تفرزه هذه التكنيكات جميعًا من دلالات وجماليات وإيحاءات تشيع في النص .

(١) مقدمة الديوان ١/ ١٤ .

أولاً: وسائل تشكيل الصورة الشعرية:

برزت في شعر الجارم مجموعة من الوسائل الفنية أبرزها (التشبيه والاستعارة والكناية والتشخيص والتجسيد والتضاد) أسهمت في تشكيل صورته الشعرية وإكسابها قيمة إيحائية وتعبيرية وإعطائها قدرة على البوح بعوالمه النفسية والوجدانية، وقد تداخلت هذه الوسائل تداخلاً كبيرًا، وصل ـ أحيانًا ـ إلى حد الامتزاج على ما سيتضح في الدراسة التفصيلية لها .

١ـ التشبيه:

التشبيه في غالب أشعار الجارم يدل على دقته وسعة خياله في إدراك العلاقات بين الأشياء، فكشف عن العلاقات الخفية بينها، وجمع بين المتباعد منها؛ فلذلك جاءت التشبيهات وليدة عاطفته وخياله، وعبرت عما يجوس في نفسه، وما يتطلع إلى إبرازه من معنى، ففي قوله يصف حال الناس تحت وطأة الاحتلال:

تَحَدُّثُ النَّاسِ هَمْسٌ كَأَنَّمَا هُوَ فِكْرُ[(١)]

يكشف عن العلاقة بين حديثهم في همس من شدة الخوف وبين من هو مستغرق في التفكير، حيث إن من يستغرق في التفكير تتحرك شفتاه بدون وعي؛ لأنه ذاهل ما يدور حوله، وفي هذا إيحاء بحالة الذهول التي كانت تعتري الشعب المصري في ذلك الوقت .

وفي قوله:

أبْصَرْتُهُ والشَّعْبُ حَوْلَ بِسَاطِهِ كَالطَّيْرِ رَفَّ لِوِرْدِهِ الْمَوْرُودِ[(٢)]

---

(١) الديوان ٢/ ٤٣٩ .

(٢) السابق ٢ / ٤٤٦ .

يكشف عن العلاقة بين التفاف الشعب حول بساط الممدوح وبين الطير يحوِّم حول الماء، وفي التشبيه: الممدوح يماثل الماء، والشعب يماثل الطير، وفي جعل الممدوح شبيهًا للماء دلالة على فضله والخير العميم الذي ينشره، وفي جعل الشعب شبيهًا للطير دلالة على حب هذا الشعب لذلك الممدوح والتفافهم حوله .

وفي قوله:

يَطُوفُ بأَقْطَارِ الْبِلادِ كَأَنَّهُ خَيَالٌ مُلِمٌّ، أوْ خَيَالُ أدِيبِ[(1)]

يصف حال مرثيه المنفي وهو ويطوف بالبلاد لا يستقر به مقام، فيلتمس شبهًا لتلك الحال في الخيال الذي يلم بالمرء والأديب، وفي التشبيه دلالة على السرعة والتحول في الانتقال، وهذا يوحي بمدى المعاناة التي كان يعانيها هذا المرثي في حياته غير المستقرة، وبهذا يكشف عن العلاقة بين التطواف والخيال الذي يظهر ثم يختفي .

وتبدو تشبيهات الجارم ـ أحيانًا ـ غريبة، وذلك عندما يعقد التشبيه بين طرفين متباعدين جدًّا إلى حد التنافر، كما يعقد بين (العلم والخمر):

قُتِلَ الْعِلْمُ، كَيْفَ دَبَّرَ لِلْفَتْكِ عَتَادًا، وَلِلدَّمَارِ جُنُودَا!
فَهْوَ كَالْخَمْرِ تَنْشُرُ الشَّرَّ وَالإِثْمَ وَإنْ كَانَ أصْلُهَا عُنْقُودَا!
أَبْدَعَ الْمُهْلِكَاتِ ثُمَّ تَوَارَى خَلْفَهَا يَمْلأُ الْوَرَى تَهْدِيدَا
مَادَتِ الرَّاسِيَاتُ ذُعْرًا وَخَفَّتْ مِنْ أفَانِينِ كَيْدِهِ أنْ تَمِيدَا
وقُلُوبُ النُّجُومِ تَرْجُفُ أنْ يَجْتَازَ يَوْمًا إِلَى مَدَاهَا الْحُدُودَا[(2)]

---

(1) الديوان ٢/ ٤٤٩.

(2) السابق ١/ ٣١ .

يرسم الشاعر صورة للعلم القاسي فاقد العقل ـ يبدو فيها التشبيه ركنًا ركينًا، إذ أزال ما قد يتبادر إلى الذهن من أن الشاعر أخطأ في حكمه على العلم؛ لأن العلم ـ غالبًا ـ ما يحمل معنًى جميلاً : التقدم والرقي والرخاء ، فعَقَدَ العلاقة بينه وبين الخمر لإزالة هذا التوهم، فكما أن الخمر مُفْسِدة مع أن أصلها الكرم الطيب (العنب) فكذلك العلم هنا .

وتزداد غرابة التشبيه كلما تباعد طرفيه، كما في قول الجارم يصف جمال فتيات لبنان:

مِنَ الْمَلائِكِ إلاَّ أنَّهَا بَشَرٌ　　وَأنَّ نَظْرَتَهَا الْبَهْمَاءَ شَيْطَانُ

... ...

رَنَا لَهَا فَتَمَادَتْ فِي تَدَلُّلِهَا　　العَيْنُ غَاضِبَةٌ، وَالْقَلْبُ جَذْلانُ

وَغَطَتِ الْوَجْهَ بالْمِنْدِيلِ فِي خَفَرٍ　　كَمَا تَوَارى وَرَاءَ الشَّكِّ إيمَانُ(١)

فهنا يعقد الشاعر بين نظرة الفتاة البهماء والشيطان، وبين تغطية الوجه في حياء وتوارى الإيمان وراء الشك، مع أن صورة الشيطان وصورة الإيمان المتخفي وراء الشك لا نعلم لهما صفات محددة، ولعل الجارم في تشبيهه النظرة المبهمة بالشيطان يرنو إلى بيان سحرها وفعلها في النفس؛ حتى إنها قد توقعها في الغواية، وهو فعل الشيطان الذي يزين ويوسوس حتى يسلب الإنسان لُبَّه؛ فيوقعه في الخطيئة، ولعله في تشبيه الفتاة في تغطيتها وجهها حياء بالإيمان المتخفي وراء الشك دلالة على الطهر والنقاء حتى وإن بدا ما يشوب ذلك، أو لعله يقصد أن الغطاء على وجه الفتاة يحجب جمالها وحسنها كما أن الشك يحجب الإيمان ويبدده .

وقد يتسم التشبيه ـ في بعض الأحيان ـ بطرافة وتعلوه مسحة تجديد، وينبع ذلك من

---

(١) الديوان ١/ ٨٢، ٨٣ . وخفر: حياء.

طريقة الجارم في تأليفه والعقد بين طرفيه، ومن التشبيه الطريف أن يأتى المشبه به منتزعًا من التراث :

وَجَرَى يُغَبِّرُ ، لاَ الْعَسِيرُ بِخَاذِلٍ أمَلاً، وَلاَ نَيْلُ السُّهَا بِمُحَالِ
فَكَأَنَّهُ سَيْفُ الْمُهَيْمِنِ «خَالِدٌ» وَكَأَنَّ دَعْوَتَهُ أذَانُ «بِلالِ»(١)

فقد شبه ممدوحه سعد زغلول في إقباله وخوضه غمار الأخطار بخالد بن الوليد سيف الله المسلول) المقدام المنتصر على الدوام، وشبه دعوته في وصولها إلى القلوب وتأثيرها عليها وتوحيدها على قلب واحد بأذان بلال مؤذن الرسول عليه السلام .

ومن التشبيه الطريف أن يأتى المشبه به مشبهًا في تشبيه متولد عن التشبيه الأول:

وَبَرَزْتَ كَاللَّيْثِ الْهَصُور دَعَتْهُ أشْبَالٌ فَهَبَّا
كَالسَّيْفِ سُلَّ مِنَ الْقِرَابِ مُثَقَّفَ الْحَدَّيْنِ عَضْبَا(٢)

فهنا شبه الممدوح بالليث في إقدامه واستجابته لصغاره، ثم شبه الليث بالسيف في مضائه وسرعته، وبذلك يحصل معنا تشبيهان متداخلان، يُبْرزان قوة الممدوح وإقدامه وشجاعته، وبالرغم من أن التشبيهين قائمان على ظواهر فنية تراثية (الليث الهصور، السيف) فإن طرافتهما واضحة، ودلالتهما على المعنى بارزة، وبخاصة أن الشاعر جلب الليث في حالة دفاعه عن أولاده، وسرعته في ذلك لا يمارى فيها؛ لأن الكائنات مفطورة على حب أولادها والخوف عليها، ولما وصف الليث بالسيف زاد المعنى وضوحًا، وزادت الدلالة بروزًا، وبخاصة أنه وصف السيف بأنه مستوي الحدين قاطع، وكل هذه الدلالات والمعاني ـ لاشك ـ ترتد إلى الممدوح وتلتصق به.

ومن التشبيه الطريف ـ أيضًا ـ أن تتداخل وسائل فنية أخرى مع التشبيه، كما في

(١) الديوان ١/ ٣٥ . والسها: كوكب صغير يضرب به المثل في الشيء البعيد إدراكه.
(٢) السابق ١/ ١٥٩ .

قول الجارم :

وَرَأىٌ كَوَجْــــهِ الصُّبْحِ مَــا ذَرَّ نُورُهُ   عَلَى مُدْلَهِـم الْخَطْـبِ حَتَّـى تَبَـدَّدَا
وَوَجْـــــهٌ كَــأَنْوَارِ الْيَقِين رَأيْتُـــــهُ   فَـأَبْصَرْتُ فِيـهِ الْمَجْـدَ وَالنُّبْلَ وَالنَّدَى(١)

وقوله:

لَبْنَــــانُ رَوْضُ الْهَـوَى وَالْفَـنِّ لُبْنَــانُ   الأَرْضُ مِسْكٌ، وَهَمْسُ الدَّوْحِ أَلْحَانُ(٢)

وقوله:

قَدْ تَوَلَّى الشَّـــــبَابُ رَيْحَانَــــهُ الْحُبَّ، فَمَـنْ لِـى بِـــالْحُبِّ أوْ رَيْحَانِـــهْ؟(٣)

ففي النماذج الثلاثة كثف الجارم أدواته، فاستغل وسيلتَيْ التشخيص والتجسيد، فصار الصبح إنسانًا له وجه، وصار اليقين محسوسًا يشع نورًا، وأصبح الهوى روضًا، والحب له روائح طيبة تفوح منه، وهذه المشخصات والمجسدات وقعت مشبهًا به، وهذا من شأنه أن يجعل التشبيه مشعًّا بالدلالات غنيًّا بالإيحاءات، فرأيُ الممدوح كوجه الصبح في وضوحه وبيانه وهدايته للناس وإرشادهم، ووجهه كأنوار اليقين تبدو عليه علامات الصلاح والصفاء ونقاء السريرة، ولبنان روض الهوى بما تتمتع به من جمال ساحر وفتنة طاغية .

ومثل هذه التشبيهات الطريفة التي تجمع بين المتباعدات المتنافرات تغري المتلقي بالوقوف أمامها وتأملها؛ لمعرفة كنهها وسبر أغوارها، وكما يقول عبد القاهر الجرجاني: «لن يبعد المدى ، ولا يدق المرمى إلا بتقرير الشبه بين الأشياء المختلفة، فالنظر الذي يلطف ويدق هو أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة، وتعقد بين

(١) الديوان ١/ ٧٨ .
(٢) السابق ١/ ٨١.
(٣) السابق ٢ / ٥١١ .

الأجنبيات معاقد نسب وشبكة»[1] .

وقد تتوالى التشبيهات في الدفقة الشعرية لتأكيد معنًى معين، ولكن في صور جزئية مستقلة. لا يجمعها سوى أنها منضمة في لوحة واحدة، مكونة بذلك نمطًا من أنماط الصورة يمكن تسميته «الصورة التشبيهية» ، ومن ذلك :

يَبْدُو السَّفِينُ بِهِ كَمَا تَبْدُو الْمُنَى لِلْيَائِسِ لِلْيَائِسِ الْحَيْرَانِ فِى ظَلْمَائِهِ
أوْ كَالْحَيَاةِ تَدِبُ فِي جِسْمِ امْرِىءٍ أفْنَتْ شِكَايَتَهُ فُنُونُ إسَائِهِ
أوْ كَالصَّبَاحِ لِمُدْلِجٍ خَبَطَ الدُّجَى فَطَوضَاهُ وَادِى التِّيهِ فِى أحْشَائِهِ
أوْ كَالْغَمَامِ رَأتْهُ أزْهَارُ الرُّبَا مِنْ بَعْدِ مَا احْتَرَقَتْ لِطُولِ جَفَائِهِ
أوْ كضابْتِسَامِ السَّعْدِ بَعْدَ قُطُوبِهِ أوْ كَانْقِيَادِ الدَّهْرِ بَعْدَ إبَائِهِ[2]

في هذه اللوحة تتوالى التشبيهات لتبرز فضل الممدوح، وهذا الفضل تتعدد أوجهه بتعدد الصور الجزئية : صورة المنى تظهر لليائس الحيران، وصورة الحياة تسري في أوصال من أبلته الأيام والشكاية والأسى، وصورة الصباح الذي أنار للحائر المتخبط في ظلمة الليل البهيم، وصورة الغمام الهطال على الأزهار المحترقة عطشًا، وصورة السعد المبتسم بعد طول قطوب، وصورة الدهر الذليل المنقاد. فظهور السفينة وعلى متنها الممدوح بمثابة المنى والحياة والصباح والغمام والابتسام والانقياد، ومعنى هذا أن الممدوح يتمتع بكثير من الصفات المعنوية والحسية ، وكلها نبع خير للناس .

ويلاحظ القارئ للوحة أن التشبيهات تعضدها وسائل أخرى كالتشخيص والتجسيد؛ فالمنى بادية، والشكاية تفنى ، والتيه له وادٍ يطوي، وأزهار الربا تبصر

---

(١) أسرار البلاغة، تحقيق هـ . ريتر (مكتبة المتنبى، القاهرة) ص ١٣٦ .

(٢) الديوان ٢ / ٣٩٤ ، ٣٩٥ .

وترى، والسعد يبتسم ويقطب، والزهر يذل ويُقْهَر، هذا بالإضافة إلى قيام اللوحة برمتها على تكنيك المقابلة، وهذا يبرز المعنى المراد ويوضحه .

وقد استخدم الجارم ـ كثيرًا ـ أدوات التشبيه (الكاف وكأن) وقلَّت الأدوات الأخرى إلى درجة الندرة، ومع أن أداة التشبيه هي «المرتكز النفسي الأساسي الذي يوحي للمتلقي أن المشبه غير المشبه به مهما بلغت جهات الاشتراك بينهما وتعددت»[1] فإن الشاعر يلجأ ـ أحيانًا ـ إلى حذفها، وفي هذا الحذف نوع من الإبهام والمبالغة وإلغاء الحدود الفاصلة بين الأشياء والقضاء على تمايزها، كما أنه يفسح المجال لتنوع أشكال التشبيه وصوره .

ومن أشكال التشبيه محذوف الأداة في شعر الجارم :

الشِّعْرُ مِصْبَاحُ أقْوَامٍ إذَا الْتَمَسُوا نُورَ الْحَيَاةِ، وَزَنْدُ الأُمَّةِ الْوَارِي
الشِّعْرُ أُنْشُودَةُ الْفَنَّانِ يُرْسِلُهَا إلَى الْقُلُوبِ، فَتَحْيَا بَعْدَ إقْفَارِ
الشِّعْرُ هَمْسُ غُصُونِ الدَّوْحِ مَائِسَةً وَدَمْعَةُ الطَّلِّ فِى أجْفَانِ أزْهَارِ
الشِّعْرُ لِلْمُلْكِ جَيْشٌ لاَ يُصَاوِلُهُ جِلادُ مُرْهَفَةٍ أوْ فَتْكُ بَتَّارِ[2]

فتحتشد في الصورة الشعرية مجموعة من التشبيهات حذفت منها أداة التشبيه، يكشف من خلالها الشاعر عن ماهية الشعر ووظيفته الإمتاعية والعملية، فشبهه بالمصباح الذي يضيء للناس الظلمات، وبالزند الواري في القوة، وبهمس الغصون في الرقة والليونة، وبدمع الطل في جفون الأزهار في الحنان والحب، وبالجيش في الصرامة والقوة .

---

(١) د/ مجيد عبد الحميد ناجي: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ـ لبنان ، الطبعة الأولى ١٩٨٤م) ص ١٩٣ .

(٢) الديوان ١/ ١٤٨.

ومن هذا اللون أيضًا:

يَـا شَـــدَّ مَـا فَعَـلَ الْغَـرَامُ بِمُهْجـةٍ   ذَابَـتْ أسًـى وَصَبَابَـةً وَهُيَامَـا
كَـانَتْ صَئُـولاً لا تُنِيـلُ خِطَامَهـا   فَغَـدْت اذَلَّ السَّـائِمَاتِ خِطَامَـا[١]

حيث يكشف الشاعر عن سطوة الحب وقوته عن طريق اصطناع التشبيه؛ حيث شبه المهجة بالصئول (الإبل النافرة) التي انفلتت من قيادها، فلما تُمُكِّنَ منها صارت ذليلة بعدما أحْكِم وثاقها، وهكذا فعل الحب بمهجته الشرود، حيث هدهدها وأذلها، فعن طريق هذه الصورة الحسية كشف الشاعر عن فعل الغرام فيه .

ويصطنع الجارم لونًا من ألوان التشبيه أطلق عليه البلاغيون اسم «تشبيه التمثيل» وهو ما يكون فيه وجه الشبه «وصفًا غير حقيقي، وكان منتزعًا من عدة أمور»[٢] ومعنى كون وجه الشبه وصفًا غير حقيقي أنه «أمر تصوري لا صفة حقيقية»[٣]، ومن هذا القبيل:

يَـزْدَادُ فِـي عَصْـفِ الشَّـدَائِدِ قُـوَّةً   وَيَجُـولُ حِـينَ يَضِيـقُ كُـلُّ مَجَـالِ
كَالشُّـعْلَةِ الْحَمْـرَاءِ لَـوْ نَكَّسْـتَهَا   لأَضَفْـتَ إشْـعَالاً إلَـى إشْـعَالِ
وَالسَّـيْلُ إنْ أحْكَمْـتَ سَـدَّ طَرِيقِـهِ   دَكَّ الحُصُـونَ فُعُـدْنَ كَـالأَطْلاَلِ
وَالصَّـارِمُ الْفَصَّـالُ لَـمْ يَـكُ حَـدُّهُ   لَـوْلاَ اللَّهِيـبُ بصَـارِمٍ فَصَّـالِ[٤]

حيث يصف شجاعة ممدوحه النادرة، فهو يزداد قوة إذا ادلهمت الخطوب، ويزداد

(١) الديوان ٢/ ٣٠٥ .

(٢) السكاكي: مفتاح العلوم، ضبطه وعلق عليه نعيم زرزور (دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان) ص ٣٤٦.

(٣) السابق ص ٣٤٧.

(٤) الديوان ١/ ٣٦ .

حركـة مع ضيق المجال، وهذا الأمور يأباها العقل البشـري؛ ولذلك انتقل خيال الشاعر في التَّوِّ إلى عـالم المحسوسـات ليلتمـس منهـا مـا يوضـح تلك الصـورة المرسـومة لهذا الممدوح، فهي صـورة تشـبه الشـعلة إذا نكسـت زاد اشـتعالها وتألقهـا، على حين إذا وُجِّهَتْ لأعلى واتسـع لهـا المجـال انطفـأت، وكذلك السـيل إذا صنعـت لـه الحواجز والسـدود وضاق مجـراه دك الحواجز ودمر السـدود، أمـا إذا ترك بحريتـه فإنه ينداح في الأرض ويتفرق ويضعف تأثيره، وأيضًا السيف الصارم لولا إدخاله النار لما كان له حدٌّ بتار .

ووجـه الشـبه هو أن الشـيء كلما ضـاقت بـه السـبل وأحاطت بـه العوائق التمس لنفسـه خلاصًا، فـيزداد قوة، وهو ـ كما نرى ـ أمـر معنوي يتصوره الذهن ولا تدركه الحواس، وهو مؤلف من عدة عناصر .

وهذا اللون ـ من شـأنه ـ أن يبرز الصورة ويوضحهـا ويحرك النفس ويغريهـا بتأمل هـذا الصورة وتتبعها، ومن ثم يقـول عبد القاهر الجرجاني : « واعلـم أن مما اتفق عليه العقلاء عليـه أن التمثيل إذا جاء في أعقـاب المعاني أو أَبْرِزَتْ هي باختصـار في معرضه ونُقِلَتْ عن صورهـا الأصليـة إلى صورتـه ـ كسـاها أبهـة، وأكسـبها منقبـة، ورفع من أقدارها، وشـب من نارها ، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واسـتثار لهـا من أقـاصي الأفئدة صبابـة، وكلفًـا، وقسـر الطباع علـى أن تعطيها محبـة وشغفًا»(١) .

ويشـكل المادي المحسـوس عنصرًا بارزًا في التشـبيه لدى الجارم، فقد يظهر في طرفيه أو أحدهما، كمـا هو واضح مـن خلال النماذج الـتي سـبقت، لكن قد يعتمد التشـبيه على المعنوي المعقول فقط، فيأتي الطرفان كلاهما عنصرًا معنويًّا، نحو قوله:

---

(١) أسرار البلاغة ص ١٠١، ١٠٢ .

وَالْحُبُّ سِـــرٌّ مِنَ الْفِرْدَوْسِ نَبْعَتُـهُ   وَخَيْرُ مَـا يَحْفَظُ الأَسْـرَارَ كِتْمَـانُ[1]

ونلحظ أن الشاعر أدرك العلاقة التي تربط المشبه والمشبه به (الحب والسر)، فالحب خفيٌّ ، والسر كذلك، والحب نبعته (أصله) من الله، والسر كذلك، والحب يكتم، وهكذا السر في أوقات ما ، وفي التشبيه دلالة على قيمة الحب.

وهنا ملمح يتعين إبرازه، وهو وأن الجارم يميل إلى بناء التشبيهات الواضحة، بما يسفر به من وجه الشبه عن طريق الأوصاف التي يكسوها المشبه به، أو التصريح به، وهذا من شأنه أن يبرز المعاني ويوضح الأفكار، وهذا الملمح يستقيم مع اتجاهه، حيث يرى أن المعنى يجب أن يكون بارزًا لكن «في أروع صورة وأبدعها» .

وبهذا يبرز التشبيه وسيلة مهمة في تشكيل الصورة، والتعبير عن تجربة الشاعر، وتوصيل فكرته إلى المتلقي، وتحقيق الفائدة والمتعة؛ لما «يفيده التشبيه من التخييل، وتوليد الصور، والجمع بين المتباينات والمتباعدات، التي لا تقع في الحس، وكل هذا يؤدي إلى تجديد البيان واختراع الصور التي لا وجود لها»[2] .

٢ـ الاستعارة:

تؤدي الاستعارة في النص الأدبي ـ وبصفة خاصة الشعري ـ العديد من الأدوار البنائية والدلالية والجمالية ، وتكشف عن تجربة الشاعر ومدى استجابته لعاطفته نحو الأشياء التي يبغي التعبير عنها[3] .

---

(١) الديوان ١/ ٨٢ .

(٢) د/ بدوي طبانة: علم البيان ـ دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الرابعة) ص ١١٠ .

(٣) راجع في ذلك: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ص ٢٢٠ وما بعدها، و د/ بدوى طبانة: علم البيان ص ٢٠٢ وما بعدها ، ود/ محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (دار المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م) ص ١٢٧ .

وقد استعان الجارم بالاستعارة كثيرًا في بناء صوره الشعرية، فعقد الكثير من الاستعارات من عناصر (حسية ومعنوية) عَبَّر من خلالها عن تجربته وأفكاره، فحين أراد التعبير عن فرحته وفرحة شعب مصر بزعماء الشرق استعار (الروض)، فقال:

فَيَا زُعَمَاءَ الشَّرْقِ، وَالشَّرْقُ أمَّةٌ عَلَى الدَّهْرِ لاَ تَفْنَى وَلاَ تَتَضَعْضَعُ
نَزَلْتُمْ كَأَطْيَافِ الرَّبِيعِ بَشَاشَةً يُضَاحِكُكُمْ رَوْضٌ مِنَ النِّيلِ مُمْرِعُ(١)

ففي استعارة الروض دلالة على حياطة مصر لزعماء الشرق واستبشارها واستبشار أهلها بقدومهم، وإيحاء بما تتمتع به من جمال وخصب ونماء، وتبدو الاستعارة مدعمة بالتشبيه والتشخيص، وهذا يزيد الصورة جمالاً وكثافة وقدرة على إبراز المعنى .

وحين أراد التعبير عن حزنه لفقد الشاعر «جميل الزهاوى» والفراغ الذي خلفه استعان بعدة استعارات فقال:

جَفَا الرَّوْضَ مُغْبَرَّ الأَسَارِيرِ مَاطِرُهْ وَغَادَرَهُ قَفْرَ الْخَمَائِلِ طَائِرُهْ(٢)

فالبيت ـ هنا ـ يحوى أكثر من استعارة؛ حيث استعار الشاعر «الروض» للدلالة على الشعر، و«المطر والطائر» للدلالة على الشاعر الفقيد، فالمرثي بما ينشئه من أشعار جيدة راقية كالمطر الذي ينزل من السماء فتحيا به الرياض وتنبعث فيها الحياة والحيوية والخضرة، وكالطائر يغني بينها فينشر البهجة؛ وبهذا عبر الجارم عن رفعة شأو فقيده ورزئه فيه عن طريق اصطناع الاستعارة التي نقلتنا إلى أعماقه، فكشفت لنا عما يمور فيها من ألم وحزن من وقع المصاب.

وقد شاع في شعر الجارم استعارة «الطائر»، وبخاصة استعارته لنفسه، فيقول:

---

(١) الديوان ٢/ ٣٥٠ . وممرع: كثير المرعى، أي به خضرة.
(٢) الديوان ٢ / ٣٨٢ .

تَعَزَّيَــــا طَـــيْرُ، فَالأَيَّـــامُ مُقْبلَـــــــةٌ مَـــا أضْيَـقَ الْعَيْـشَ لَـوْ عَــزَّ الْمُعَزُّونَـــا

خُـذِ الْحَيَـــاةَ بِإِيَمَـــانٍ وَفَلْسَـــــــفَةٍ فَـرُبَّ شَــــرٍّ غَـدَا بـــالْخَيْرِ مَقْرُونَـــا(١)

ويقول:

طَــائِرٌ كَـــانَ إنْ تَغَنَّـى إِلَـى الـرَّوْضِ، شَــــــجَا الْحَاليَـــاتِ مِـنْ أغْصَانِـــــهْ(٢)

ففـي كلا النموذجين اسـتعار الجارم الطائر لنفسـه؛ ليكشـف ـ أولاً ـ عن فلسفة في الحياة مفادهـا أن على الإنسان ألا يحزن على ما فات، بـل عليه أن يستقبل الحياة بإيمان ويقين وتفاؤل؛ لأنه لا يعلم أحدٌ مكمن الخير أو الشر. وليكشف ـ ثانيًا ـ عن شاعريته القوية وشعره الساحر .

وإذا كان الجارم قد استعار الأشـياء المحسوسية في النماذج السـابقة ـ وجلها منتزع من عناصر الطبيعة ـ فإنه يستعير ـ أيضًا ـ من المعنويات، ومن ذلك قوله :

مَجْـدٌ عَلَـى الأَمْـوَاجِ يُشْــــــرِفُ عَــالِي هَـذَا جِهَــــادُكِ مِصْـرُ فِـي تِمْثَــــالِ(٣)

ففي البيت يستعير المجد لتمثال الخديوي إسماعيل، وفي هذا إيحاء يعلو بشأن صاحب هذا التمثـال، والاسـتعارة ـ بل البيت والقصيدة كلهـا ـ تنطـوي على مبالغـة من فنيـة الشعر، ولعل مرد ذلك إلى اقتراب الشاعر من طرائق القدماء في بناء أدواته الفنية .

وقد يوغل الجارم في اصطنـاع الاستعارة فينشـئ بذلك نمطًا من أنماط الصورة يمكن تسـميته بـــ «الصورة الاسـتعارية» ، وذلك عن طريق : تـوالي الاسـتعارات في أبيات اللوحة، أو الامتداد بالعنصر المستعار بحيث تُرْسَم حولـه لوحة كاملة معبرة عن موقف أو فكرة .

---

(١) الديوان ١/ ١٤٠ .

(٢) السابق ٢ / ٥١٢ .

(٣) السابق ١ / ٥٤ .

فمن النوع الأول قوله في مطلع قصيدة «إسماعيل العظيم»:

حُسَــــامٌ لَــــهُ مَجْدُ الْخُلُـودِ قِـرَابُ   يُحَـوِّمُ شِـــــعْرِى حَوْلَــــهُ فَيَهَــابُ

وَطَـوْدٌ مِـنَ الْعِـزِّ الأَشَــــمِّ عَنَـتْ لَــهُ   وُجُـوهٌ، وَدَانَـتْ بِـــالْوَلاءِ رِقَـــابُ

وَسِـــرٌّ سَــمَاوِيٌّ ثَـوَى فِـى ضَرِيحِـهِ   لَــهُ مِـنْ جَنَـاحَيْ جَـبْرَائِيلَ قِبَـابُ[1]

فهنـا يبغي الشاعر إبراز منزلة ممدوحه العالية، فاستعار لـه (الحسام، والطود، والسر السـماوي)، وبتعـدد الاسـتعارة تتعـدد ضروب المعنـى، فالحسـام دلالـة على القوة والشـجاعة ومضاء العزيمة، والطـود دلالة على الشموخ والعزة، والسـر السماوي دلالة على الطهر والنقاء والصفاء .

وبالرغم من اقتراب الجارم من طريقة القدماء في عقد الاستعارات باستخدامه بعض الظواهر الفنيـة الـتي كـانوا يسـتخدمونها، فإنـه اسـتطاع عن طريق الامتـداد بالعناصر المستعارة أن يلبس استعاراته ثوبًا قشيبًا، فقراب الحسام (السيف) له المجد، والشعر يحوِّم حوله فيهـاب، والطود من العز الأشـم الذي تعنو له الوجوه وتديـن له الرقاب بالولاء، السر السماوي ثاوٍ في ضريحه الذي قبابه أجنحة جبريل عليه السلام .

ونلمح أن هذه الاسـتعارات مدعمـة بوسـائل فنيـة أخرى كالتجسـيد والتشخيص، وأن كل استعارة منها تمثل صورة جزئية مستقلة عن الأخرى، ولكنها تتضام في النهاية لتكون الصورة الكلية المعبرة عن صفات الممدوح المتعددة .

---

(١) الديوان ٢ / ٢٩٩ . والحسام: السيف. الطود: الجبل. ثوى: أقام. قباب: أبنية ذات قباب.

ومن النوع الثاني قوله:

قَدْ كَانَ لِي أمَلٌ سَقَيْتُ فُرُوعَهُ ... بدَمِي وَغَذَّيْتُ الْمُنَى بعَذَاتِهِ
أحْنُو عَلَيْهِ مِنَ الْهَجِيرِ يَمَسُّهُ ... وَمِنَ النَّسِيمِ يَهُزُّ مِنْ أسَلاتِه
وَأذُودُ عَنْهُ الطَّيْرَ إنْ حَامَتْ عَلَى ... زَهْرٍ يُضِيءُ الأُفقَ فِي عَذَبَاتِه
اللَّيلُ يَنْفَحُهُ بذَائِبِ طَلِّهِ ... وَالصُّبْحُ يَمْنَحُهُ شُعَاعَ إيَاتِه
حَتَّى إذَا قَوِيَتْ لِدَانُ غُصُونِهِ ... وَاسْتَحْصَدَ الْمَرْجُوُّ مِنْ ثَمَرَاتِه
وَأخَذْتُ أسْتَجْلِي السَّنَا مِنْ نُورِهِ ... وَأشُمُّ ريحَ الْخُلْدِ مِنْ نَفَحَاتِه
وَأُفَاخِرُ الزُّرَّعَ أنَّ غِرَاسَهُمْ ... لَمْ يَزْكُ مِثْلَ زَكَائِهِ وَنَبَاتِه
عَصَفَتْ بهِ هَوجٌ فَخَرَّ مُعَفَّرًا ... وَجَنَى عَلَيْهِ الْحَيْنُ قَبْلَ جَنَاتِه
وَوَقَفْتُ أنْظُرُ لِلْحُطَام مُحَطَّمًا ... مَتَفَتِّتَ الأَفْلاذِ مِثْلَ فُتَاتِه(١)

حيث يستعير الجارم (الأمل) لابنه الذي فقده، ويمتد بالعنصر المستعار ويعمقه، ويدير حوله حوارًا، ناسجًا حوله تلك اللوحة الفنية المجسمة لأحساسيه ومشاعره تجاه الحدث، معتمدًا في ذلك على العديد من الاستعارات المنثورة في الأبيات، فاستعار الطير لما قد يصيب الابن من بلايا وما قد يعترضه من محن، واستعار الزهر للابن نفسه، واستعار لدان غصونه (اللينة الطرية) لأعضائه ومكونات جسمه، واستعار الثمار لما سوف يجنيه الشاعر من وراء هذا الابن، كما استعار الغراس للأبناء، واستعار الهوج للموت، واستعار الحطام لابنه وقد قضى.

وقد برزت ـ إلى جانب هذه الاستعارات التي تكاد تسيطر على اللوحة ـ وسائل فنية أخرى، أبرزها المفارقة التي أقامها الشاعر بين الصورتين: الصورة الأولى التي تتعلق

(١) الديوان ١ / ١٥٥ . والعذاة: الأرض، ويريد الشاعر بها منبته الطيب. أسلاته: فروعه الدقيقة. عذباته أغصانه. إياته: نوره، والمقصود أسباب الحياة. لدان غصونه: اللينة الطرية. الهوج: الرياح العاصفة غير المستوية في هبوبها. الحين: الهلاك.

بالابن قبل الموت وما كان يرجوه منه الشاعر، فهذا الابن ـ قبل الموت ـ كان أملاً انفق في سبيل تقويمه وتهذيبه الغالي والرخيص، وكان محل الحنان والرحمة وموضع الرعاية والعناية (أحنو عليه من الهجير .. ومن النسيم .. وأذود عنه)؛ ولكل هذا كان الشاعر يتطلع إلى (المرجو من ثمراته) فأخذ يستجلي (السنا من نوره) ويشم (ريح الخلد من نفحاته) ويفاخر (الزراع أن غراسهم لم يزك مثل زكائه ونباته)، وهي ـ كما نرى ـ صورة بهية ناضرة . والصورة الثانية التي تتعلق بالابن بعد الموت، حيث (عصفت به هوج فخر معفرًا ، وجنى عليه الحين) الموت والهلاك (قبل جناته «نضجه»)؛ ولذلك وقف الأب (محطمًا ، متفتت الأفلاذ «الكبد») من شدة وقع المصيبة على قلبه ونفسه.

تتعانق الاستعارات مع المفارقة وتتشابك حول الاستعارة الأم (الأمل) لتكوين هذه الصورة المعبرة عن تجربة الشاعر النفسية والشعورية، فالاستعارات أسهمت في تجسيم صورة الابن والمرجو منه قبل الموت وصورته بعد الموت، عضدتها في ذلك المفارقة التي كشفت عن مأساة كبرى يعاني الشاعر من جرائها ألمًا ممضًّا .

٣ـ الكناية:

يعمد الشاعر ـ أحيانًا ـ إلى التلميح بدلاً من التصريح، وإلى الستر والإخفاء بدلاً من النشر والإظهار؛ وهذا يلقي بظلال من الغموض على النص الشعري، هذا الغموض يغري المتلقي بالبحث والتنقيب عن المعنى المستكن وراءه، حتى إذا أمسك به تحققت له المتعة التي هي إحدى الوظائف المنوط بها الشعر .

والكناية وسيلة من الوسائل التى يلجأ إليها الشاعر لإخفاء المعنى الصريح بما يسهم في تشكيل جماليات النص وإثارة الانفعال الذي تعجز اللغة العادية عن تصويره والتعبير عنه. وقد لجأ الجارم في تشكيل صورته الشعرية إلى استخدام هذه الوسيلة التي هي ضرب من الانحراف الدلالي، والعدول بالألفاظ عن معناها الظاهر الذي تؤيده دلالاتها

الوضعية إلى المعنى الخفي المتوخى في النص[١]. وبعبارة أخرى: هي «صورة شكلية تحل فيها مفردة مكان أخرى، لأن بينهما علاقة تجاور، ويأتي النقل لا بواسطة المشابهة، بل بواسطة التقارب الموجود بينهما في مجال التجربة»[٢].

وقد كنى الجارم عن العديد من الأشياء، فكنى عن رسول الله بنبي الهدى في قوله:

نَبِيَّ الْهُدَى قَدْ حَرَّقَ الأَنْفُسَ الصَّدَى   وَنَحْنُ لِفَيْضٍ مِنْ يَدَيْكَ ظِمَاءُ[٣]

وبأبي الزهراء في قوله :

إِلَيْكَ أَبَا الزَّهْرَاءِ سَارَتْ مَوَاكِبِي   مَوَاكِبُ شِعْرٍ سَاقَهُنَّ حَيَاءُ[٤]

وكنى عن مصر بابنة النيل:

يَا ابْنَةَ النِّيلِ أَنْتِ أَحْلَى مِنَ الْحُبِّ وَأَزْهَى مِنْ ضَاحِكَاتِ الْوُعُودِ[٥]

وبالكنانة في قوله :

لَهْفِي عَلَى لَيْثِ الْكِنَانَةِ أُعْمِدَتْ   أَظْفَارُهُ مِنْ بَعْدِ طُولِ صِيَالِ[٦]

وكنى عن اللغة العربية بعدة كنايات: بابنة السابقين من قحطان، وتراث الأمجاد من عدنان، وابنة الضاد. فقال:

يَا ابْنَةَ السَّابِقِينَ مِنْ قَحْطَانِ   وَتُرَاثَ الأَمْجَادِ مِنْ عَدْنَانِ

... ...

---

(١) انظر د/ حسن طبل: الصورة البيانية في التراث البلاغي (مكتبة الزهراء، ١٩٨٥م) ص ٢٢٤ .

(٢) خوسيه ماريا: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد (مكتبة غريب، القاهرة) ص ٢٠٦ .

(٣) الديوان ١ / ١٩ .

(٤) السابق ١ / ٢٠ .

(٥) السابق ١ / ٢١ .

(٦) السابق ١ / ٣٨ .

يَــا ابْنَـــةَ الضَّــادِ أنْتِ سِــــرٌّ مِنَ الْحُسْـــنِ تَجَلَّـى عَلَى بَنِى الإنْسَـــانِ[1]

وكنى عن سعد زغلول بأبى الأمة:

يَـــا أبَـــا الأُمَّــــةِ يَـــا مَــنْ ذِكْـرُهُ   مَــلأَ الدُّنْيَــــا حَدِيثًــــا عَطِـرَا[2]

نلمـح في كل هذه الكنايات العلاقة بين المكنى لـه والمكنى عنه، وأن التعبير بالكناية أدى من المعاني ما يعجز التصريح عن أدائها، فالتعبير بـ «نبي الهدى» بدلاً من التصريح باسـم «محمـد ﷺ » أبرز مدى الخـير والفلاح الـذي جاء بـه عليــه الصلاة والسـلام، وكذلك التعبير بــ «ابنة النيل» إظهار للرخاء والخصب والجمال الذي تتحلى به مصر، وفي التعبير بــ «ابنة الضاد، وابنة السابقين من قحطان، وتراث الأمجاد من عدنان» بيان لأصل اللغة العربية الذي يعود إلى القحطانين والعدنانيين، وهكذا كل النماذج من هذا اللون الذى يسمى في البلاغة العربية «كناية عن موصوف».

ونلمح ـ أيضًــا ـ أن هذا اللـون من الكنايــة يــتردد بكـثرة لدى الجــارم في مفتتح قصـائده، وبهذا يمكـن عدّه مرتكزًا ترتكـز عليـه القصيـدة، فيمثل بذلـك وحدة بنائيـة مهمة فيها .

وكما كنى الجـارم عن الأشـياء كنى عن بعض الصفـات في إنسـانه، فقد كنى عن الحب والشجاعة وسرعة الاستجابة والامتثال فقال:

لَبَّيْــكَ يَــــا مِـــلْءَ الْقُلُـــوبِ وَأَثْبَـــتَ الأَبْطَــــالِ قَلْبَــــا
نَــــادَيْتَ قَوْمَــكَ لِلْحَيَـــــاةِ فَــــأَقْبَلُوا عَــدوًا وَوَثْبَـــــا[3]

ففـي البيتين كَنَّى عن الحب بـالقلوب المملوءة، وكنى عـن الشـجاعة بثبات القلب،

(١) الديوان ١ /٧٠ .

(٢) السابق ١ / ٢٥١.

(٣) السابق ١ / ١٥٨ .

وكنى عن سرعة الاستجابة بالإقبال على هيئة الجرى والوثب، وبذلك عبر الشاعر عن مقصده بتلك الصور المحسوسة لإمتاع المتلقي وتأكيد المعنى وترسيخه في ذهنه.

وكنّى الجارم ـ أيضًا ـ عن صفة التفرد وعراقة الأصل فقال:

مَضَى الْهَاشِمِيُّ السَّمْحُ زَيْنُ شَبَابِهِ   وَأعْرَقُهُمْ خَالاً وَأكْرَمُهُمْ جَدًّا(١)

فكنى بالخال عن عراقة الأصل، وكنى بالجد عن صفائه ونقائه.

وكنى ـ أيضًا ـ عن صفة الكرم والبذل فقال:

وَإنْ حَجَبَتْ بيضَ الأيَادِى مَنِيَّةٌ   فَلَيْسَ عَلَى آثارِهِنَّ حِجَابُ(٢)

حيث يكنى عن الكرم والسخاء بـ «بيض الأيادى» .

ومثل هذه الكنايات يسميها البلاغيون «كناية عن صفة»، ونلمح فيها العلاقة بين المكنى له والمكنى عنه .

وأحيانًا يعتمد الجارم لونًا من ألوان الكناية يسميه البلاغيون (كناية عن نسبة) «وهي تتحقق في كل تعبير به نسبة صفة إلى موصوف، ثم لا تذكر تلك النسبة صراحة، بل تنسب الصفة إلى ما له بالموصوف وثيق علاقة»(٣) . ومن هذا القبيل قوله:

وَيْكَ يَا قَبْرُ صِرْتَ لِلْفَضْلِ مَثْوًى   لاَ يُسَامَى، وَلِلنُّبُوغِ مَقِيلا
فِيكَ كَنْزٌ لَمْ تَحْوِ أرْضُ الْفَرَاعِينِ لَهُ بَيْنَ لاَبَتَيْهَا مَثِيلا(٤)

(١) الديوان ١ / ٢٢٥ .

(٢) السابق ٢ / ٣٠٠ .

(٣) د/ حسن طبل: الصورة البيانية في التراث البلاغي ص ٢٤١ .

(٤) الديوان ١ / ٦٦ . اللابتان: مثنى لابة، وهي الحرة، أي الأرض ذات الحجارة السود، والمراد حدود أرض الفراعنة التي تحيط بها.

حيث يرنو إلى إثبات مجموعة من الصفات لمرثيه «الفضل، وعلو المنزلة، والنبوغ، والتفرد، وعلو المكانة»، لكنه لم ينسبها إليه صراحة بأن قال: هو صاحب فضل، أو هو متسام، أو هو نابغة .. ولكنه صرح بما يكنى به (الصفات) التي حازها القبر، كناية عن نسبة المرثي إليه ...

وما كان الجارم يستطيع تأدية المعنى الذي أداه لولا اصطناعه لأسلوب الكناية، فلو أنه قال: صرت لإسماعيل (المرثي) مثوى وله مقيلاً، وهو فيك لم تحو أرض الفراعين له مثيلاً، لما أبرز فضل المرثي ورفعة شأوه وتفرده مثلما أبرزه بالكناية، فالكناية وإن كانت تؤدى إلى الخفاء الذي هو في ذاته غاية جمالية، فإنها ـ كما يقول عبد الظاهر الجرجاني ـ : «تزيد المعنى إثباتًا وتجعله أبلغ وآكد وأشد»(١) .

٤ـ التشخيص:

التشخيص من الوسائل الفنية البارزة في شعر الجارم؛ حيث اعتمد عليه كثيرًا في بناء صوره الشعرية إلى درجة يمكن معها القول: إنه لا تخلو صورة من هذه الصور إلا وبرز فيها، فقد عمد إلى عناصر كثيرة (حسية ومعنوية) لا تعقل فكساها ثوب من يعقل، فتحركت وتكلمت ورأت وسمعت وأحست وفرحت وحزنت ... الخ .

فها هو يشخص النيل فيقول:

عِيدٌ كَأَنَّ اللَّيَالِي قَدْ وَهَبْنَ لَهُ ... مَا فِي الْخَلِيقَةِ مِنْ يُمْنٍ وإيسَار
النِّيلُ فِيهِ جَرَى يُمْلِي بَشَائِرَهُ ... وَيَنْثَنِي بَيْنَ أَدْوَاحٍ وَأَشْجَار
إذَا الرَّبِيعُ رَمَى فِيهِ أزَاهِرَهُ ... جَزَاهُ بِالتِّبْرِ دِينَارًا بدِينَار
أو الْحَمَائِمُ غَنَّتْ فَوْقَ مَائِجَةٍ ... حَبَا الْحَمَائِمَ تَهْدَارًا بتَهْدَار(٤)

---

(١) دلائل الإعجاز، تعليق: الدكتور عبد المنعم خفاجى (مكتبة القاهرة، الطبعة الأولى ١٣٨٩هـ ـ ١٩٦٩م) ص١٠٩ ، ١١٠.
(٢) الديوان ١ / ١٥٠، ١٥٠ .

ففي غمرة الفرحة بمناسبة جلوس الملك فاروق على عرش مصر، يبث الجارم فرحته هذه النيل الذي بدا متكلمًا يملى البشائر، ومتبخترًا متثنيًا بين الرياض والأشجار، ويقابل الإحسان بالإحسان، فهو يعطى الربيع ويكافئه دينارًا بدينار، ثم هو يتجاوب مع الطير فيغني مثلما تغني، ونلمح أن الشاعر شخّص الربيع، وجسّد البشائر، وهذا يكشف عن تجاوب الكون وانسجامه وفرحته بالمناسبة .

وإذا بدا النيل فرحًا مستبشرًا في الصورة السابقة فإنه يبدو ـ أحيانًا ـ كاسف البال آسيًا :

إذَا مَسَّتِ الْبَأْسَاءُ أذْيَالَ دِجْلَةٍ   قَرَأْتَ الأَسَى فِى صَفْحَةِ النِّيلِ وَالْكَمْدَا(١)

ويكشف التشخيص عن تجاوب البلدان العربية، وعن عرا التواصل والتراحم فيما بينهما، تجلى ذلك في صورة النيل الحزين الآسي على دجلة لما أصابتها البأساء.

ويشخص الجارم الروض وعناصره :

عِيدَ الْجُلُوسِ صَدَقْتَ وَعْدَكَ بِالْمُنَى وَصَدقْتُ وَعْدِى
عَلَّمْتَ طَيْرَ الْوَادِيَيْنِ فَغَرَّدَتْ بحَنِينِ وَجْدِى

... ...

الشِّعْرُ يُبْدِى فِيكَ زِينَتَهُ، وَوَجْهُ الرَّوْضِ يُبْدِى
نَشَرَ الرَّبِيعُ بِكَ الوُرُودَ نَضِيرَةً وَنَشَرتُ وَرْدِى
وَوَشَى الْبُرُودَ مِنَ الأَزَاهِرِ وَانْتَقَى لَكَ خَيْرَ بُرْدِ
فِيهِ الرِّيَاضُ تَبَرَّجَتْ   وَتَثَنَّيْنَ مِنْ جِيدٍ وَقَدٌ
كَمْ مِنْ عُيُونٍ غَضَّةٍ   فِيهَا وَمِنْ ثَغْرٍ وَخَدٌ

---

(١) الديوان ١ / ٢٢٤ .

وَجَـرَى النَّسِيمُ مُضَمَّـخَ الأَرْدَانِ مِـنْ مِسْـكٍ وَنَـدِّ[1]

ففي هذه اللوحة يعتمد الجارم اعتمادًا كبيرًا على التشخيص؛ حيث شخَّص الروض وما يحويه من مظاهر، فهذا الروض له وجه يبدي الزينة، وهو ويرتدى بردًا من برود الربيع الموشاة، يتبختر فيه، ويثني جيده وقده، ويبدو الربيع ينثر الورود ويوشى الثياب (يزخرفها) من الأزهار، ثم ينتقي ويختار أفضلها ليكسوها عيد جلوس الملك فاروق في السودان ، فتظهر الصورة مليئة بالحركة والنشاط معبرة عن الفرحة الغامرة بالمناسبة.

ومن تشخيصاته لعناصر الرياض ـ أيضًا ـ تشخيصه للخمائل والأزهار والأغصان:

وَخَمَـائِلُ الْـوَادِى تَمُـدُّ غُصُونَهَـا ... وَتَـوَدُّ لَوْفَـازَتْ بِلَمْـحِ ضِيَائِـه
قَـالُوا لَهَـا جَـاءَ الْغَمَـامُ فَـأَقْبَلَتْ ... تَسْـتَقْبِلُ الآمَـالَ فِـى أَنْدَائِـه
وَالزَّهْـرُ يَخْـتَرِقُ الْكِمَـامَ لِنَظْـرَةٍ ... فَـيَرُدُّهُ لِلْكِـمِّ فِـرْطُ حَيَائِـه
قَـدْ كَـانَ يُزْهَـى فِى الرِّيَـاضِ بِحُسْـنِهِ ... فَرَأى بَهَـاءً فَـوْقَ حُسْـنِ بَهَائِـه
وَرَأى نُضَـارًا مِـنْ شَـبَابٍ يَنْحَنِى ... أَزْهَـى الْغصُـونِ نَضَـارَةً بِإزَائِـه[2]

فالخمائل ـ هنا ـ تمد وتود وتقبل؛ لتستقبل، والزهر يتطلع؛ لينظر، ويغلبه الحياء فينزوي ، ويزهو فخورًا، ويرى ويبصر، والغصون تنحني. فالصورة قائمة على التشخيص المبرز عظمة الممدوح ومدى تطلع الناس لرؤيته والفوز بلمحة منه، وقد صب الشاعر هذا على عناصر الطبيعة، وعن طريق التشخيص دبت في أوصالها الحياة، فانبعثت تسعى، وهذا يُمَكِّنُ للصورة في عالم الشعر.

ومن الأشياء التي أكثر الجارم من تشخيصها «الطير» ، فمثلاً حينما أراد إبراز

(١) الديوان ٢ / ٤٢٨ . مضمخ بالطيب: ملطخ به. الأردان: جمع ردن، وهو أصل الكم. الند: نوع من الطيب، أو هو العنبر، أو عود طيب الرائحة يتبخر به.
(٢) السابق ٢ / ٣٩٥ .

شاعرية «أحمد شوقى» العالية قال:

حِينَ يَشْـــــدُو يُصْغِـي لَــــهُ الطَّـيْرُ حَـيْرانَ مَغِيظَـــا مُســــــائِلاً مَـنْ حَكَـــانِى؟

ذَاكَ صَـوْتٌ بـــــهِ خُصِصْـتُ مِـنَ اللهِ، فَمِـــنْ أيْـنَ جَـــاءَ للإنْسَـــــــانِ؟(١)

فهنا الطير (حيران، ومغتاظ، وناطق بالسؤال)، والأبيات تبرز حالاً من الدهش من هذا الشاعر الذي وصل المدى بشاعريته حتى أغاظ الطير ؛ فانطلق يلقي بهذه الأسئلة الحائرة، ومما يزيد حيرته أن الله خصه بحسن الصوت وعذب النشيد، فكيف يتفوق عليه إنسان فيما خص به ؟ فالتشخيص تعانق مع الاستفهام وتعاضدا على إبراز هذه الحال، ولولا اصطناع الشاعر لهما لما استطاع التعبير عنها بهذا الوضوح والفنية.

وأكثر الجارم ـ أيضًا ـ من تشخيص الشعر، فمثلاً في غمرة الابتهاج بمولد أولى بنات الملك فاروق نجد الشعر ذاهلاً، حتى إذا استفاق نظر فرأى موكبًا تحيط به هالات من النور وتحفه مظاهر الهيبة والجلال:

ذُهِـلَ الشِّـــعْرُ، فَاسْـــتَفَاقَ، فَـأَلفى مَوْكِبًـــا حُـفَّ بِالسَّــــنَا وَالْجَـلالِ(٢)

ونلاحظ أن الذهول لم يدم طويلاً، يدل على ذلك استخدام الشاعر لحرف العطف الفاء الدال على الترتيب والتعقيب، فلم يكد الشعر يذهل حتى غشيه النور الساطع يشع من موكب الجلال، فاستفاق ليجد هذا الموكب أمامه.

كما أكثر الجارم ـ كذلك ـ من تشخيص الموت، فمن ذلك مثلاً:

وَالْمـوَتُ يَسْـــخَرُ بِالْحَيَـاةِ وَطِبِّهَـا جَهْـدُ الْحَيَـــاةِ نِهَايَـــةُ الآجَـــالِ(٣)

---

(١) الديوان ٢ / ٣٥٦ .

(٢) السابق ١ / ٢٥٤ .

(٣) السابق ١ / ٣٨ .

ويـبرز البيت الحقيقـة الأزلية وهـي أنه إذا جـاء الموت فلن يـرده راد مهما أوتي من قوة، وعن طريق التشخيص أعطانا الشاعر تلك الصورة التي يبدو فيها الموت غير عابئ بأي شيء، وساخرًا من كل شيء.

ومنه أيضًا:

وَالْمَـوْتُ يَلْقَى الأُسْـــدَ فِي عِرِّيســـهَا وَيَغُــولُ حَــوْلَ كِنَاسِـــــهَا الآرَامَـــا
لا الـدِّرْعُ تُصْبِـحُ حِيَـن تَبْطِـشُ كَفُّـــهُ دِرْعًـا، وَلاَ السَّـيْفُ الْحُسَـامُ حُسـامَا[1]

يحاول الشـاعر ـ هنـا ـ إبراز مضـاء الموت فيعمد إلى التشـخيص، حيث إن الموت يلقى الأسـد في عرينهـا ويغتالها ويغتـال الظباء أيضًـا، كما أن لـه كفًّا إذا بطشـت فلن تردها أعتى الأسلحة ؛ ولذلك قال في قصيدة أخرى :

لِلْمَـوْتِ أسْــــلِحةٌ يَطِيـحُ أمَامَهَـــا حَـوْلُ الْجِـرِيءِ، وَحِيَلـــةُ الْمحْتَــالِ[2]

والموت شيء معنوي غـير محدد المعالم في الذهن، فحينما يعمد الشاعر إلى تشخيصه فإنما يرسم له صورة ترتسم في ذهن المتلقي وتكشفه له.

وقـد برزت مفردات الزمـان مشـخصة ـ بصورة واضحـة ـ في ديوان الجـارم، ومن ذلك:

تُقَتِّلُنَـــا الأَيَّـــامُ وَهْـيَ حَيَاتُنَـــا وَتُعْطِـي ، وَمَــا أبْصَـرْتُ غَـيْرَ سَــلِيبِ
. . . .
هَـلِ الدَّهْـرُ إلاَّ لَيْلَــةٌ طــالَ سُـــهْدُهَا تَنَفَّــسَ عَــنْ يَــوْمٍ أحَــمَّ عَصِيــبِ؟[3]

---

(١) الديوان ١/ ٨٨ . العريس: مـأوى الأسد. يغولها: يأخذهـا من حيث لا تدري ويهلكها. الكناس: بيت الظبي، سمي كذلك لأنه يكنس الرمل حتى يصل إليه. الآرام: الظباء الخالصة البياض.

(٢) السابق ١ / ٣٣ .

(٣) السابق ٢ / ٤٥٠ . أحم: شديد السواد.

يُبْرِزُ الشاعر ـ هنا ـ فعل الزمن في الإنسان عن طريق التشخيص، فالأيام تقتل، وتعطي، ولكن كل عطائها مسلوب، والدهر يتنفس، لكن يتنفس حممًا.

ويشخص الجارم أشياء أخر، فمن ذلك قوله في قصيدة «محمد رسول ا لله»:

تَحِيَّةُ نَاءٍ مِنْ شَذَى الْمِسْكِ أطْيَبُ ... وَمِنْ قَطَرَاتِ الْمُزْنِ أصْفَى وَأعْذَبُ
وَتَبْرِيحُ أشْوَاقٍ إذَا مَا تَنَفَّسَتْ ... يَكَادُ لَهَا فَحْمُ الدُّجَى يَتَلَهَّبُ
وَقَلْبٌ يَضِيقُ الصَّدْرُ عَنْ نَبَضَاتِهِ ... فَيَخْفِقُ غَيْظًا بالْجَنَاحِ وَيَضْرِبُ
تَلَفَّت فِي الأَضْلاعِ حَيْرَانَ يَائِسًا ... وَأنَّ كَمَا أنَّ السَّجِينُ الْمُعَذَّبُ
تُعَاوِدُه الذِّكْرَى فَتَنْكَأُ جُرْحَهُ ... وَيَا رُبَّ جُرْحٍ حَارَ فِيهِ الْمُطَبِّبُ
وَيَخْدَعُهُ طَيْفُ الْخَيَالِ إذَا سَرَى ... فَيَبْعَثُ آمَالَ الشَّجِي وَيَذْهَبُ[1]

حيث يحاول في هذه الدفقة الشعرية التعبير عن شوقه الكبير وحبه الوافر لرسول الله ﷺ ، فيستعين بكوكبة من التشخيصات (الأشواق التي تتنفس، والقلب المغتاظ الذي يتلفت في حيرة ويأس ويئن وينخدع، يخدعه طيف الخيال الساري الذي يبعث الآمال)، ونلاحظ تداخل التشخيصات وانبثاقها من التشخيص الأول ، فالأشواق المتنفسة لشدتها وحرارتها كاد القلب يتفجر غيظًا ويئن، ويخدعه الطيف، وتعاوده الذكرى التي تثيره، وتفجر جرحه، ويخدعه طيف الخيال الذي يبعث الآمال، وهذا يؤدي إلى ترابط أجزاء الدفقة الشعرية، ونلاحظ كذلم أن الجارم نقلنا من عالم الحقيقة إلى عالم المجاز المدعم بجمال التشبيه الضمني في البيت الأول وتشبيه أنين القلب بأنين السجين المعذب في البيت الثالث.

ولكن الشيء اللافت في استخدام الجارم للتشخيص أنه يعمد إلى لون من التشخيص أطلق عليه أستاذنا الدكتور محمد فتوح أحمد اسم «التشخيص المركب»

---

(١) الديوان ٢ / ٢٨١ .

وفيه يعتمد الشاعر «على استقصاء أطراف الصورة، أو الاستطراد فيها بترك الفكرة الأساسية والانسياق في تصوير ما تشبهه»(١) .

ومن نماذج هذه الظاهرة تشخيص الجارم للنيل في قوله:

إنَّ يَوْمَ الْمِيلادِ يَوْمٌ عَلَى الدَّهْرِ قَلِيلُ الأَنْدَادِ وَالأَمْثَالِ
صَفَّقَ النِّيلُ فِيهِ زَهْوًا وَعُجْبًا وَجَرى في تَخَطُّرٍ وَاخْتِيَالِ
سَاحِبًا ذَيْلَهُ يَمُرُّ عَلَى الزَّهْرِ، فَتَمْضِي الزُّهُورُ فِي الأَذْيَالِ
لا يُبَالِي، فَقَدْ تَمَلَّكَهُ الْحُبُّ، وَأَوْحَى إلَيْهِ ألاَّ يُبَالِي
وَهْوَ لَوْلا عُذُوبَةُ الْحُبِّ مَا فَاضَ بِعَذْبٍ مِنَ النَّمِيرِ زُلالِ
أنْتَ مَوْلاهُ، أنْتَ عَلَّمْتَهُ الْبَذْلَ وَبَذْلُ الْعَبِيدِ فَضْلُ الْمَوَالِي(٢)

حيث يعبر عن ابتهاجه بمولد أولى بنات الملك فاروق ويمدحه، ولكي يعبر عن فرحته بثها النيل، ثم انساق في وصفه بالصفات الإنسانية؛ إذ بدا مصفقًا، ومزهوًّا، ومعجبًا بنفسه، ومتبخترًا مختالاً، جارًّا طرف ثوبه يمر بين الزهور، غير مبال؛ لأن الحب تمكن منه؛ ولذلك فهو لن يُصَدَّ عن محبوبه، ولأجل الحب غدا كريمًا معطاءً لا يرد سائلاً ؛ وذلك لأنه تربى وتعلم، والذي رباه وعلمه الممدوح.

ولكن مع أن الصورة تعج بالحركة، وتغري المتلقي بمتابعتها، وعلى الرغم من كسرها حدة التكلف البادية في أبيات المدح، فهي تشتت الفكرة الرئيسية، وتفقدها التواصل، بخلاف صورة الليل في قصيدته «تهنئة الفاروق بعيد الفطر» التي يستهلها بقوله:

(١) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٢٥٢. وقد أشار الكتاب إلى ظاهرة الانسياق بعامة قبل قليل.
(٢) الديوان ١/ ٢٥٦ .

تَبَلَّجَ بِالْبُشْرَى وَلاحَتْ مَوَاكِبُهْ وَرَفَّتْ بِأَنْفَاسِ النَّسِيمِ سَبَائِبُهْ
أطَلَّ صَبَاحُ الْعِيدِ جَذْلانَ ضَاحِكًا يُمَازِجُ وَسْنَانَ الدُّجَى وَيُلاعِبُهْ
وَكَيْفَ يَنَامُ اللَّيْلُ فِي صَحْوَةِ الْمُنَى وَقَدْ سَهِرَتْ شَوْقًا إِلَيْهَا كَوَاكِبُهْ
تُنَاجِيهِ أَلْحَانُ الْهَوَى فَيُجِيبُهَا وَتَسْتُرُ لَوْعَاتِ الْمُحِبِّ غَيَاهِبُهْ
تَرَدَّى مُسُوحَ النُّسْكِ فِي زِيِّ رَاهِبٍ وَطَارَتْ تَسُدُّ الْخَافِقَيْنِ ذَوَائِبُهْ
وَأَعْجَبَهُ أَنْ دَارَاتِ الأَرْضُ تَحْتَهُ كَدَوْرِ شَرِيطٍ مَا تَنَاهَى عَجَائِبُهْ
إِذَا أَبْصَرَ الإِحْسَانَ فِيهَا تَلأْلأَتْ أَسَارِيرُهُ وَاهْتَزَّ بِالْعُجْبِ جَانِبُهْ
. . . .
تَلَقَّاهُ فَجْرُ الْعِيدِ فِي عنْفُوَانِهِ تَصُولُ بِشُهْبِ الصَّافِنَاتِ كَتَائِبُهْ(١)

هذه الصورة التي رسمها لليل السابق يوم العيد تعميق للفكرة وإبراز لها، فهذا الليل المتيقظ الساهر، المشتاق إلى يوم العيد، المجيب لداعي الهوى، المرتدي لباس النساك وقد رفرفت خلفه ذوائبه، المتعجب من دوران الأرض تحته، المتلألئ الأسارير عندما يرى الإحسان ـ هذا الليل الذي يمتليء حركة ونشاطًا يعبر عن فرحة الكون باستقبال العيد.

وتتداخل في المقطوعة الشعرية التشخيصات، فليست حكرًا على (الليل)، فكواكبه ساهرة شوقًا، والألحان تناجيه، وغياهبه (ظلماته) تستر لوعات المحب، ...، وهذا يزيد الصورة حركة وحيوية ومتعة وجمالاً.

والذي نود الإشارة إليه أن ولع الجارم بالتشخيص واستخدامه بهذه الصورة يضفي على صورته الشعرية حركة وفاعلية، والحركة والفاعلية «ميزتان يمتاز بهما الشعر دون

---

(١) الديوان ١/ ١٦٢ ، ١٦٣.

سائر الفنون»(١) ، ومعنى هذا أنه كلما زادت الحركة والفاعلية في النص الشعري ارتفعت فنيته واتضحت جمالياته، كما أن التشخيص يتعمق بناء اللغة وضمائرها وأفعالها وصفاتها التي ترد علينا ورودًا طبيعيًا لا شِيَةَ فيه من صنعة أو أناقة، كما أنه «ذو قدرة عالية على التكثيف والاقتصاد والإيجاز»(٢)، ولعلنا نلمح ذلك في النماذج المذكورة، فالشاعر عبر عن كثير من المعاني التي تحتاج إلى شرح كبير وكلام كثير في كلمات قليلة، وذلك من خلال استعمال وسيلة التشخيص التي ظللت النص الشعري بكثير من الإيحاءات والإيماءات .

٥ـ التجسيد:

استعان الجارم في تشكيل صورة بالتجسيد، حيث نقل كثيرًا من المعنويات من عالم المجردات إلى عالم المحسوسات، وبرزت في هذا الشأن مفردات بعينها، فمن ذلك مفردة (الموت) :

وَالْمَـوْتُ يَخْفِقُ فِى جَنَـاحَىْ جَـارِحٍ   مَـلأَ الفَضَـاءَ شَرَاسَـةً وَعُرَامَـا(٣)

إذا يتجسد الموت في البيت في صورة هذا الطائر الشرس الذي يبعث الخوف ويثير الفزع، ولعل الشاعر كان موفقًا في اختيار هذه الصورة للموت؛ لأن الحديث يدور حول طيارين مصريين تحطمت بهما الطائرة أثناء تحليقهما في أجواء فرنسا فلقيا مصرعهما.

ومن ذلك ـ أيضًا ـ مفردة (الحسن):

---

(١) د/ عبد القادر الرباعي: الصور الفنية في شعر أبي تمام (منشورات جامعة اليرموك، إربد، الأردن ١٩٨٠م) ص١٥٤. وقد تنبه الشيخ عبد القاهر الجرجاني لدور الحركة في إثراء الصورة وتدقيقها والارتقاء بها. راجع: أسرار البلاغة ص ١٦٤ وما بعدها .

(٢) د/ مصطفى ناصف: الصورة الأدبية ص ١٣٦ .

(٣) الديوان ١/ ٨٨. والعرام: الحدة والشدة.

لا تَزِيـــنُ الْعُقُـــودُ جِيـــدًا إذَا لَـــمْ يَـكُ، بِالْحُسْـــــنِ قَبْلَهَـــا مُزْدَانَـــا[1]

فهنا بدا الحسن عقدًا يزين الجيد، وقد كشف التجسيد عن أن الزخارف الخارجية والمظاهر البراقة لا قيمة لهما ما لم يكن الجوهر نقيًّا صافيًّا.

ومن تلك المفردات ـ أيضًا ـ (الصنع الجميل، والمنى، والشباب، والآمال، والسعد):

مَنْ يَغْـرِسِ الصُّنْـعَ الْجَمِيـلِ بِأُمَّـــةٍ فَلَـــهُ مِـنَ الشُّـــكْرِ الْجَمِيـلِ ثـــــمَارُ
لَمَّـــا رَأَوْكَ رَأَوْا بَشَاشَـــــاتِ الْمُنَـى الْوَجْـــــهُ نَضْـرٌ وَالشَّـــــبَابُ نُضَـــارُ

. . . .

فَـــارُوقُ، تَـــاجُكَ رَحْمَـــةٌ وَسَـــعادَةٌ لِلْوَادِيَيْـــــنِ وَعِـــزَّةٌ وَفَخَـــــــــــارُ
تَتَـــأَلَّقُ الآمَـــــالُ فِـي جَنَبَاتِـــــهِ وَيَـدُورُ نَجْـمُ السَّـــــعْدِ حَيْـثُ يُـدَارُ[2]

ففي الأبيات كثرت المجسدات، فرأينا الصنع الجميل غرسًا، والشكر الجميل ثمارًا، والمنى يعلوها البشاشة والبشر، والآمال متألقة تشع نورًا، والسعد له نجم يدور، وكل ذلك لإبراز فضل الممدوح.

ومن قبيل التجسيد أيضًا :

دَعَتْـــــهُ مِصْـرُ وَلِلأَحْـدَاثِ مَلْحَمَـــةٌ وَالْخَطْـــبُ مَـــــا بَيْـــنَ تَهْـدَار وَتَهْدِيـدِ
وَأَنْفُسُ النَّـاسِ فِـي ضِيـقٍ وَفِـي كَمَـدٍ كَأَنَّهَـــــا زَفْـرةٌ فِـــي صَـــدْرِ مَعْمُـــودِ
حَـيْرَى تَلُــوذُ بِآمَـــالٍ مُحَطَّمَـــــةٍ كَمَـــــا يَلُـــوذُ غَرِيـــمٌ بِــــــالْمَوَاعِيدِ
طَـارَتْ شَـــعَاعًا وَهَـوْلاً مِثْلَمَـا عَصَفَتْ هَـوجَ الرِّيَـــاحِ بِرَمْـلِ الْبِيدِ فِـي الْبِيـدِ[3]

(١) الديوان ١/ ٢٥٩.

(٢) السابق ١ /١٣٦، ١٣٧.

(٣) السابق ١ / ١٢٦، ١٢٧ . وشعاعًا: منتشرة متفرقة.

ففي هذه الدفقة الشعرية يجسد الشاعر الآمال فأصبحت ملاذًا وملجأ، لكنه محطم ومفرق ومنثور؛ لإبراز حال الناس تحت وطأة الاستعمار، وقد تداخلت آليات فنية أخرى مع التجسيد، كالتشخيص (مصر التى تدعو)، والتشبيه في البيت الثاني والثالث، فالصورة تعتمد على تكثيف الأدوات، وهذا يرفع من درجة فنيتها، ويسهم في التعبير عن المعنى المقصود .

وقد يوغل الجارم في استغلال التجسيد فيكون نمطًا من أنماط الصورة يمكن تسميته بـ «الصورة التجسيدية»، وهذا الإيغال يحصل إما بالإكثار من المجسدات، أو بتعميق العنصر المجسد والامتداد به ورسم لوحة شعرية حوله.

فمن النوع الأول قوله:

أَرَأَيْتَ مِصْرَ تَهُبُّ لاسْتِقْلالِهَا وَالسَّيْفُ يَلْمَعُ فَوْقَ كُلِّ قَذَالِ
وَالذُّعْرُ يَعْصِفُ بِالْقُلُوبِ كَمَا جَرَتْ هُوجُ الرِّيَاحِ عَلَى كَثِيبِ رِمَالِ
وَالأَرْضُ تَرْجُفُ، وَالسَّماءُ مَرِيضَةٌ وَالنَّفْسُ حَيْرَى وَالْهُمُومُ تَوَالِي
وَالنَّاسُ فِى صَمْتِ الْمَنُونِ كَأَنَّهُمْ صُوَرٌ كَسَاهَا الْحُزْنُ ثَوْبَ خَبَالِ
إنْ حَدَّثُوكَ فَبِالْعُيُونِ لِيَتّقُوا رَصَدَ الْعُيُونِ، وَشِرَّةَ الْمُغْتَالِ
وَالْموْتُ يَخَطُرُ فِى الْجُمُوعِ وَحَوْلَهُ أجْنَادُهُ مِنْ أَنْصُلٍ وَعَوَالِي
رَيَّانُ مِنْ مُهَجِ الشَّبَابِ كَأَنَّمَا مُهَجُ الشَّبَابِ سُلافَةُ الْجِرْيَالِ
وَجَنَانُ مِصْرَ عَلَى جَنَاحَيْ طَائِرٍ مِمَّا أَلَحَّ عَلَيْهِ مِنْ أهْوَالِ
تَرْنُو إِلَى أبْنَائِهَا بِنَوَاظِرٍ غَرِقَتْ بِمَاءِ شُئُونِهَا الْهَطَّالِ(1)

في هذه اللوحة يصور الشاعر مصر تحت وطأة الاستعمار وقد هبت راغبة في التحرر والاستقلال، وقد استعان بالتجسيد ـ كثيرًا ـ لإبراز ذلك، فتجلى «الذعر

(1) الديوان 1 / 34 . والقذال: مؤخر الرأس، ويريد الرأس عامة. الجريال: الخمر. وسلافتها: ما تحلب وسال قبل العصر.

يعصف بـالقلوب» والهمـوم توالي (متواليــة تـترى)، والمنـون صامتــة، والموت يخطر.. وحولـه أجناده، والأهوال تلح، وعُضِّدَ ذلك بالتشـخيص فـ «الأرض ترجف، والسماء مريضـة، ومصر لها جنـان (قلب) يخفق مـن الفزع، وترنو إلى أبنائهـا بعيون غارقـة في دموعها»، والتشـبيه؛ حيث شبه الذعـر وعصفه بـالقلوب بالرياح الشـديدة التي تسفي الرمال، والناس في خوفهم من الموت كالصور الجامدة يشع منها الأسى والحزن، ومهج الشباب التي ارتـوى منها الموت بـالخمر اللذيذ. فتبدو الوسـائل غزيرة جسـمت حال الهول والفـزع وأبرزت الأخطار المحدقـة بالشـعب المصـري، ومن خلال ذلك اسـتطاع الشاعر إبراز شجاعة مرثيه النادرة؛ لأن هذه الحال مدعاة لأن يلزم المرء الصمت ويلوذ به حتى لا يتعرض للإيذاء، ولكن المرثي هب رافعًا صوته غير هياب:

وَإِذَا بِصَـوْتٍ هَـزَّ مِصْـرَ زَئِـيرُهُ   غَضَبُ اللُّيُوثِ حِمَايَةُ الأَشْبَالِ

ومن النوع الثاني قوله:

وَعَزِيمَـةٍ لا الزَّجْـرُ نَهْنَـهَ هَمَّهَـا   يَوْمًـا وَلاَ فُلَّـتْ مِـنَ الإِيعَـادِ

كَـادَتْ تَـدُورُ مَـعَ الْكَوَاكِـبِ دَوْرَهَـا   بِـالنَّحْسِ آونَـةً وَبِالإِسْعَادِ

كَـانَتْ أحَزَّ مِـنَ الْمُـدَى، وَأَحَـدَّ مِـنْ   غَـرْبِ الظُّبَـى يُسْلَلْنَ يَـوْمَ طِـرَادِ

وَثِقَـتْ بِخَالِقِهَـا الْقَدِيرِ فَشَـمَّرَتْ   مَحْمُـودَةَ الإِصْـدَار وَالإِيـرَادِ[1]

ويرنو الشـاعر ـ هنـا ـ إلى بيان فضل المرثـي وشجاعته، فتوسـل بالتجسـيد؛ ليحقق هـذه الدلالـة، فأرانا «العزيمـة» (عزيمـة المرثى) محسوسـة ملموسـة، فهي لم يخفف من همتها وقوتهـا الزجر، ولم يفلهـا الوعيـد والتهديد؛ حتى كـادت تـدور مع الكواكب بالنحس مرة وبالإسعاد مرة، وقـد كانت واثقـة بخالقها مشـمرة في الصدور والورود.

(١) الديوان ٢ / ٤٦٤ . ونهنه: خفف ولطف. فلت: تكسرت. الإيعاد: التهديد. غرب الظبي: حد السيوف. يوم الطراد: الحرب.

وتتداخل بعض الوسائل مع التجسيد مثل: التشبيه في البيت الثالث، والتضاد في البيت الثاني والرابع، وتتعاضد حول العنصر المجسد (العزيمة) لتكشف عن ماهيته، وعن طريق التصوير المحسوس يبرز المعنى ويتضح في ذهن المتلقي.

إذن التجسيد يسهم في إبراز الدلالة وتوضيحها، وكشف ما تمور به عاطفة الشاعر؛ لأن «أهم ما ينبغي أن يحرزه التجسيم الثبت رسوخ الإطار العاطفى، بحيث نتجاوز عتبات الحسي والمعنوى، ونكتفى بمقولة لا هي حسية، ولا هي معنوية خالصة، وإنما هي الدنيا الساحرة التي تجمع الظاهر والباطن، الحسي والمعنوي»[(١)].

٦ـ التضاد:

من الوسائل التي تمثل عنصرًا ذا أهمية في بناء الصورة التضاد، وقد تنوعت أنماطه وتعددت أشكاله في شعر الجارم، فقد استخدم التضاد البسيط، وهو ما يسمى في البلاغة العربية «الطباق» الذي يحدث فيه التضاد بين لفظة وأخرى، أو ينشأ من عملية الإثبات والنفي.

فمن النوع الأول:

بَاريسُ! وَالْعُسْرَى إلَى يُسْرَةٍ   وَغَايَةُ الْعَارضِ أنْ يُقْشَعَا[(٢)]

حيث يقابل بين «العسرى» و«اليسرى»؛ ليبعث الطمأنينة في النفوس بأن باريس ستعود إلى سابق عهدها .

ومن النوع الثاني:

لا الدِّرْعُ تُصْبحُ حِينَ تَبْطِشُ كَفُّهُ   دِرْعًا، وَلا السَّيْفُ الْحُسَامُ حُسَامَا[(٣)]

(١) د/ مصطفى ناصف: الصورة البلاغية ص ١٣٦ ، ١٣٧ .

(٢) الديوان ١ / ٢٤٩.

(٣) السابق ١ / ٨٨.

فاستخدام الشاعر كلمتَيْ «الدرع، الحسام» مرة بالإثبات ومرة بالنفي خلق تضادًّا كشف عن العجز الذي اعترى المرثي بعد موته، فتحول من قوة إلى ضعف، ومن حركة إلى سكون .

واستخدام التضاد ـ على هذا النحو ـ يقوم «على مجرد الجمع بين ضدين .. أو مجموعة من الأضداد في عبارة واحدة، دون اهتما بإبراز التناقض القائم بين الأضداد أو استغلاله استغلالاً تعبيريًّا، بل دون اشتراط ـ أساسًا ـ لوجود تناقض واقعي في السياق الشعري بين هذه الأضداد»(١) .

وهذا الكلام ـ على صحته ـ لا ينفي الدور الذي يقوم به هذا النمط من أنماط التضاد في تشكيل الصورة الكلية وإبراز تجربة الشاعر، وهو دور جزئي بطبيعة الحال.

ويستخدم الجارم التضاد بصورة أعمق من ذي قبل، فيستخدم نمطًا يسمى في البلاغة العربية «المقابلة» ، وهو ينأى عن مجرد التضاد بين لفظة ولفظة أو مجموعة ألفاظ، بل يقع التضاد بين الجمل ، ومن نماذجه:

بِنَفْسِي مَنْ عَانَى الْحَيَاةَ مُشَرَّدًا يَجُوبُ مِنَ الآفَاقِ كُلَّ مَجُوبِ
غَرِيبًا تَقَاضَاهُ اللَّيَالِي حُشَاشَةً وَلَكِنَّهُ لِلْفَضْلِ غَيْرُ غَرِيبِ
يَطُوفُ بِأَقْطَارِ الْبِلادِ كَأَنَّهُ خَيَالٌ مُلِمٌّ، أَوْ خَيَالُ أدِيبِ
وَيَطْوِي وَرَاءَ الْبِشْرِ نَفْسًا جَرِيحَةً وَأعْشَارَ قَلْبٍ بِالْهُمُومِ خَضِيبِ
أَيَشْكُو لَئِيمُ الْقَوْمِ كَظًّا وَبِطْنَةً وَيَشْكُو فَتَى الْفِتْيَانِ مَسَّ سُغُوبِ؟
لأَمْرٍ غَدَا مَا حَوْلَ مَكَّةَ مُقْفِرًا جَدِيبًا، وَبَاقِي الأَرْضِ غَيْرُ جَدِيبِ(٢)

---

(١) د/ علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية ص ١٤٨ .

(٢) الديوان ٢/ ٤٤٩، ٤٥٠. والمجوب: المعمور من البلاد. الحشاشة: الفؤاد. الكظ والبطنة: امتلاء البطن. السغوب: الجوع مع التعب.

حيث تظهر المقابلة في الأبيات الثلاثة الأخيرة من هذه الصورة الشعرية، وهي مقابلات بين مواقف، فالمرثي على الرغم من ظهوره مستبشرًا فإنه يطوى بين جوانحه همومًا عظامًا وقلبًا مملوءًا حزنًا، وعلى الرغم من أن حقراء القوم ممتلئة بطونهم طعامًا، نجد المرثـي ـ وهو الفاضل ـ يعاني الجوع، وهذا التقابل يكشف عن حيرة الشاعر التي حاول التخفيف منها؛ حيث رد الأمر إلى حكمة خفية لا يدركها، فكما أننا لا ندرك الحكمة من أن ما حول مكة جديب مقفر وباقى الأرض خصيب مخضوضر، فكذلك الأمر هنا .

ونلمح الدور البارز الذي تقوم به المقابلة في رسم الصورة الكلية لحالة المرثي البائس (المشرد، الغريب، دائم التطواف في البلاد) فالمقابلة ركن مهم، ولعل مرجع ذلك إلى الشاعر ـ كما أشرنا ـ يقابل بين مواقف، وكما يقول أستاذنا الدكتور عبد الواحد علام : «إن البعد بالمقابلة عن مجرد المقابلة بين الألفاظ إلى المقابلة بين المواقف أمر جدير أن يبشر به النقد الأدبي الحديث ويدعو إليه »[(١)].

ويستخدم الجارم ـ بكثرة ـ لونًا من ألوان المقابلة أعمق، وهذا اللون يطلق عليه في النقد الحديث «المفارقة التصويرية» ، وهي «تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض»[(٢)] ، واللجوء إلى هذا اللون من المقابلات يعبر عن نفس قلقة مضطربة لا تكاد تمكث على حال واحدة، وعن موقف من كون مفعم بالتناقض، وحياة مترعة بالتضارب[(٣)]، وهو لون ـ غالبًا ـ ما يسيطر على اللوحة الشعرية من أولها إلى آخرها، مكونًا بذلك نمطًا من أنماط الصورة يمكن تسميته بـ «الصورة المتضادة» .

وتتعدد أشكال توارد هذا اللون في شعر الجارم، فتارة يفتت طرفيْ المفارقة إلى

(١) البديع ـ المصلطح والقيمة (مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٩م) ص ١٥٢ .

(٢) د/ على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٤٧ .

(٣) انظر: د/ عبد الواحد علام: دعوة إلى شعر العقاد ومقالات أخر (طبعة ١٩٨٨م) ص ٥٥ .

مجموعة من العناصر، ثم يجعل كل عنصر منها في مقابلة ما يناقضه، وتارة يضع الطرف الأول مكتملاً بكل عناصره ومقوماته في مواجهة الطرف الثاني مكتملاً أيضًا، وتارة أخرى يعتمد في بناء المفارقة على أسلوب الاستفهام، وتُستَشفُّ هي من خلال اللوحة بعد طول تأمل.

فمن النوع الأول:

إنَّمَا نَحْنُ فِى الْحَيَاةِ إلَى حِينٍ شَبَابًا وَفِتْيَةً وَكُهُولا
نَتمَنَّى الْحَيَاةَ جِدَّ تَمَنٍّ وَهْيَ لَيْسَتْ إلاَّ مَتَاعًا قَلِيلا
وَقَفَ الطِّبُّ حَائِرًا وَالْمَنَايَا سَاخِرَاتٍ يَغْتَلْنَ جِيلاً فَجِيلا
دَوْرَةُ الأَرْضِ كَمْ أَمَدَّتْ قَبِيلاً بِحَيَاةٍ وَكَمْ أبَادَتْ قَبيلا
نَضْرَةٌ فِى أزَاهِرِ الصُّبْحِ تُمْسِي بَعْدَ لأْيٍ تَصَوُّحًا وَذُبُولا
رُبَّ قَصْرٍ قَدْ كَانَ مَلْعبَ أُنْسٍ صَيَّرَتْهُ الأيَّامُ رَبْعًا مَحِيلا
وَفَتاةٍ طَوَى مَحَاسِنَهَا الدَّهْرُ بَنَانًا غَضًّا وَخَدًّا أسِيلا
نَأْكُلُ الأَرْضَ ثُمَّ تَأْكُلُنَا الأَرضُ دَوَالَيْكَ أفْرعًا وَأًصُولا(1)

فالشاعر في معرض الرثاء يحاول بيان طبيعة الدنيا المتناقضة والزمان المتقلب، فاستعان بالمفارقة القائمة على مجموعة من العناصر المتناثرة، كل عنصر في مقابل عنصر آخر، فالإنسان يتمنى الحياة بشدة مع أنها متاع قليل، والطب يقف حائرًا حائرًا وأمامه الموت يقف ساخرًا، ودورة الأرض تعطي البعض وتبيد البعض، والأزهار تصبح ناضرة وتمسي ذابلة، والقصور التى كانت تعج بالحركة والنشاط والحياة صارت أطلالاً، والفتاة الغضة ناضرة الخد طوى الدهر محاسنها فتحول حالها، والناس يأكلون الأرض والأرض تأكلهم .

(1) الديوان ١ / ٦٥ .

والمقابلات ـ بالرغم من بساطتها؛ لأنها منتزعة من الواقع ـ معبرة وكاشفة عن مدى تناقضات الحياة وتقلباتها. وقد استعان الشاعر بعناصر مؤازرة لتقنية المفارقة، فزادت الصورة وضوحًا وتجسيدًا للموقف، فاستعان بـ «كم» الخبرية و«رب» وأسلوب التنكير بما في هذه الآليات من دلالة على الكثرة، واستعان ـ أيضًا ـ بالتشخيص (دورة الأرض كم أمدت .. وكم أبادت ، وحيرته الأيام، وفتاة طوى محاسنها الدهر) بما يضيفه على الصورة من حيوية .

وفي هذا النوع «يتم إبراز التناقض على مستويين، يتم أولاً على مستوى جزئيات كل من الطرفين، ويتم ثانيًا ـ ومن خلال تجميع هذه الجزئيات ـ على مستوى الكل الذي يتألف منها .. وتتحول الأبيات إلى مجموعة من المفارقات الجزئية البارعة التى تتألف من مجموعها المفارقة الكبرى في القصيدة ، ويشعر القارئ بفداحة المفارقة بين الحالين، مرة على مستوى جزئيات كل من الحالين، ومرة على مستوى الحالين ككل، وبهذا يزيد معنى المفارقة عمقًا ووضوحًا»[1] .

ومن النوع الثاني:

كَمْ فَارسٍ يَمْرحُ فِى سَرْجِهِ ... يَهْتَزُّ كَالْغُصْنِ وَقَدْ أيْنَعَا
كَأَنَّهُ الصَّمْصَامُ إذْ يُنْتَضَى ... وَعَامِلُ الرُّمْحِ إذَا أُشْرِعَا
مَا ضَنَّ بِالرِّفْدِ عَلَى وَافِدٍ ... وَلا لَوَى حَقًّا وَلا ضَيَّعَا
تَمْشِى بَنَاتُ الْحَيِّ فِى إثْرِهِ ... يَرْشُقْنَهُ بِالزَّهْرِ إذْ وُدِّعَا
مَنْ كُلِّ بَيْضَاءِ الطُّلَى طَفْلَةٍ ... أسْطَعَ مِنْ بَدْرِ الدُّجَى مَطْلَعَا
تَكُفُّ غَرْبَ الدَّمْعِ أنْ يُرْتَأَى ... وَتَحْبِسُ الزَّفَرَاتِ أنْ تُسْمَعَا
لَجَّ بِهِ الْمَوْتُ فَأَوْدَى بِهِ ... وَحَزَّ مِنْهُ اللِّيتَ وَالأَخْدَعَا

(١) د/ على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٤٥ ، ١٥٥ .

مَـــاتَ فَــلا قَـــبْرٌ لَــــــهُ مَـــاثِلٌ   وَلا بَكَـى الْبَـــاكِي وَلا شَــــــيَّعَا[1]

فهنـا يبدو وجهـان للصورة؛ الوجـه الأول متألق مشــرق وضـاء يظهر فيـه الفارس مرحًا كـالغصن اليانع والسـيف الذي لا ينثـني والرمح المشـرع، وكريمًا لا يـرد سائلاً، وجميلاً تلاحقـه الفتيـات.. ، ثم ينتقـل إلى تصوير الوجـه الثـاني للفارس، صورتـه وقد أودى به الموت، فقطع عروقه وعنقه، فأصبح جثة هامدة ملقى في العراء، فلا قبر يضمه ولا أحد يبكيه ولا مشـيع يشيعه. ومـن خلال مقابلة الوجه الثـاني بكل ملامحه بالوجه الأول بكـل ملامحـه تـبرز فداحـة المفارقـة التي أسـهمت في تعميق الصـورة وتوضيحها وإبرزها، فمن خلال التفـاعل بين الوجهين والظلال التى يلقيهـا كل وجـه على الوجه الآخر غزرت الإيحاءات وبرزت الدلالات المعبرة عن قسـوة الحرب وما تخلفه من دمار وموت .

ومن النوع الثالث:

إنَّمَــــــا مَوْلِـدُ الْمَعَـــــارفِ فِــى مِصْـرَ دَبِيـــبُ الْحَيَــــاةِ بَيْــنَ الرُّفَـــــاتِ

...   .

هَــلْ رَأَيْـــتَ النَّجْـــمَ الَّـذِى يَبْهَـــرُ الْعَيْـــنَ وَيَمْحُـو دَيَـــــاجِرَ الظُّلُمَــــــاتِ؟

هَــلْ رَأَيْـتَ الْغَدِيـرَ يَنْسَــــــــــابُ فِـى الْقَفْـرِ فَيَهْــتَزُّ مُخصِـبَ الْجَنَبَـــاتِ؟

هَـلْ رَأيْـتَ الْحَيَـــاةَ تَسْــــــرِى إلَـى الْجِسْـــــمِ فَتُحْيِي عِظَامَــــهُ النَّخِـرَاتِ؟

هَــلْ رَأيْــتَ الآمَــــالَ بَعْـدَ نِفَـــارِ؟   وَاقْتِبَـــالَ الشَّــــبَابِ بَعْـدَ فَـوَاتِ؟[2]

---

(١) الديوان ١ / ٢٤٨ . والصمصام: السـيف لا ينثني. ينتضـى: يسـل. الطُّلى: الأعنـاق. غـرب الدمع: مسـيله. الليت: صفحة العنق. الأخدعا: شعبة من عرق الوريد.

(٢) السابق ١ / ٩٩، ١٠٠.

فالشاعر ـ هنا ـ يعقد مقارنة بين صورتين: صورة مصر قبل وجود وزارة المعارف فيها، وصورتها بعد وجودها، واعتمد في إبراز الصورتين على المفارقة المعتمدة على أسلوب الاستفهام، وفي إطارهما تبرز مجموعة من الصور الجزئية: صورة النجم المضيء في مقابل الظلام الحالك، وصورة الغدير الذي ينشر الخصب والنماء في مقابل القفر المجدب، وصورة الحياة تسري في الجسم في مقابل الموت الذي يجعل الجسم هامدًا، وصورة الآمال التي تحيي النفوس في مقابل الآمال النافرة المشتتة، وصورة الشباب المقبل في مقابل الشباب المدبر. كل هذه الصور تجتمع وتتعاضد في إطار صورة كلية تبرز ما وصلت إليه مصر من علو شأن وتقدم بعد تخلف وتأخر.

واصطناع الجارم للاستفهام في إنتاج المفارقة يجعل من إدراك المتلقي لها يأتي بعد لأْيٍ؛ حيث تتداخل المتناقضات تداخلاً كبيرًا، لكن في النهاية تبرز صورتان، إحداهما مشرقة وضيئة، والأخرى عابسة كدرة .

إذن التضاد ـ وبخاصة المقابلة والمفارقة ـ يمثل وسيلة مهمة في تشكيل الصورة لدى الجارم ؛ لأن اللجوء إلى هذه الظاهرة الأسلوبية أعانه على التعبير عما يمور في نفسه إزاء تناقضات الحياة والحالات المتقابلة «تعبيرًا اتسم بالصدق الفني والشعوري في معظم الأحيان، كما أنه قد وجد عوضًا عن الاعتماد اعتمادًا كبيرًا على الصورة الشعرية بأنماطها المجازية المعروفة »(١) .

وتجدر الإشارة إلى أن الجارم قد استخدم وسائل أخر في تشكيل صورته، لكنها لم تكن من الكثرة بحيث تمثل ظاهرة تستحق الدراسة التفصيلية، كما أن إسهامها في تشكيل الصورة لم يكن فاعلاً بالدرجة الكافية، ومن هذه الوسائل «تراسل الحواس»، وهي وسيلة اعتمد عليها الشعر الرمزي كثيرًا، ولكن لم نعدم لها في أطوار الشعر

---

(١) د/ عبد الواحد علام: دعوة إلى شعر العقاد ومقالات أخر ص ٥٥ .

العربي نموذجًا هنا ونموذجًا هناك؛ ولذلك ـ بالرغم من محافظة الجارم ـ نجد بعض النماذج في شعره تمثل هذه الوسيلة، فهو يخلع على الأصوات ما هو من سمات المبصرات، فيظهر النشيد مَرْئيًا في قوله :

يُرْسِلُ الطَّيْرُ فِي مَدَاهُ نَشِيدًا   مُوصِلِيَّ الأَدَاءِ وَالنَّبَرَاتِ
يَمْلِكُ النَّفْسَ أيْنَمَا نَظَرَتْهُ   فَهْوَ قَيْدُ النُّفُوسِ وَالنَّظَرَاتِ(١)

وفي قوله:

فِي حَدِيثٍ أحْلَى مِنَ الأَمَلِ الْحُلْو وَأصْفَى دِيبَاجَةً مِنْ شَرَابِ(٢)

يجعل الحديث وهو من المسموعات حلوًا، والحلاوة من خواص حاسة التذوق.

وفي قوله:

أسْوَانُ تَعْرِفُهُ إذَا اخْتَلَطَ الدُّجَى   بِالنَّبْرَةِ السَّودَاءِ فِي أنَّاتِهِ(٣)

يصف النبرة السواد، فيخلع عليها من سمات الألوان التي ترى ولا تسمع.

ثانيًا: بناء الصورة :

إن النظر إلى الصورة الشعرية على أنها تلك الصورة الجزئية البسيطة (التشبيه، الاستعارة، الكناية، التشخيص، التجسيد، المقابلة ، ...) أمر لا يرضى عنه النقد الأدبي الحديث، وإن رضي عنه ـ في غالب الأحيان ـ النقد الأدبي القديم؛ فالنقد الحديث يرى الصورة بناء كليًا يعتمد على تشكيله على هذه الصور الجزئية(٤) التي تقوم

(١) الديوان ١ / ٩٧ .

(٢) السابق ١ / ١١٥ .

(٣) السابق ١ / ١٥٢ .

(٤) آثر البحث تسميتها وسائل بدلاً من صور؛ وذلك لأنها عناصر في تشكيل الصورة الشعرية بمفهومها الحديث، ولكن قد يوغل الشاعر ويكثر من استخدام وسيلة ما ، فيؤسس صورة شعرية كلية، وقد رأينا ذلك عند الجارم قبل قليل.

ـ بدورها ـ بتشكيل سلسلة من العلاقات متعددة الأطراف، تشمل علاقة المفردة بالمفردة تركيبيًّا ودلاليًّا، وعلاقة المفردة بمرجعها (الواقع)، وما يتحقق للمفردات من انحراف عن دلالاتها المعجمية، فتتولد ـ بذلك ـ الصورة الشعرية محملة برؤية الشاعر لواقعه، وكاشفة عن نظرته للأشياء والأحياء، «فبواسطة الصورة يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس، وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره»[(١)] .

وقد عقد الجارم عدة تشكيلات بنائية لصورته الشعرية أبرزها : البناء المحوري، والبناء الانتشاري، والبناء النامي، والبناء السردي .

ويتضح البناء المحوري[(٢)] عندما يعتمد الجارم على صيغة ما ينسج حولها خيوط صورته ويعقد ألوانها، ومن ذلك :

بَهَرَ الْوُجُودَ بِلُؤْلُؤِيِّ ضِيَائِهِ ... نَجْمٌ تَأَلَّقَ فِى بَدِيعِ سَمَائِهِ
لَبِسَ الْمَسَاءُ بِهِ غِلالَةَ مُسْفِرٍ ... حَتَّى كَأَنَّ الصُّبْحَ مِنْ أَسْمَائِهِ
وَتَطَامَنَتْ زُهْرُ الْكَوَاكِبِ هَيْبَةً ... لِلْمُشْرِقِ الْوَضَّاحِ فِى عَلْيَائِهِ[(٣)]

ترسم الأبيات صورة تتنوع فيها الألوان، اللون الأبيض (ضوء النجم وتألقه، وضوء الصباح) والأزرق (زرقة السماء) والأسود (ظلمة المساء) وقد غلب عليه النور، وتتعدد العناصر الكونية: النجم، المساء، الصبح، الكواكب، تتجمع كلها حول العنصر الأول المحور (النجم)، وكل هذه الألوان والعناصر تتمازج في لوحة واحدة راسمة صورة لذلك

---

(١) د/ علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٧٣ .

(٢) سبق الإشارة إلى هذا البناء عند الحديث عن المعجم الشعري، وهنا زيادة توضيح له وتفصيل؛ نظرًا لكثرة تردده في شعر الجارم، وقد أوردنا له نماذج متعددة في مواطن شتى من الكتاب .

(٣) الديوان ٢ / ٣٩٣ .

النجم المضيء المتوهج المتـألق في زرقة السـماء، موغلة بنـا في الخيال من خلال اصطناع التشـخيص، فاكتسى المسـاء بحلـة بيضاء ناصعة البيـاض حتى صار كالصبح المبين بفعل ذلك النجم الذي وقفـت أمامه الكواكب خاشعة غاضة الطرف؛ احترامًا وتقديرًا. ومن خـلال هذه الصورة الفنيـة المحسوسة بـرز جمال النجم وبهـاؤه وعلوه وارتفاعه، وبذلك أبرز الشاعر مكانة ممدوحه وبهاءه، فما النجم إلا مستعار لهذا الممدوح .

وبعد ذلك بقليل وفي القصيدة نفسها يرسم صورة أخرى للنجم:

نَجْـمٌ أطَـلَّ عَلَـى الْوُجُـودِ فَكَـبَّرتْ زُمَـرُ الْوُجُـودِ وَهَلَّلَـتْ لِلِقَائِـه
وَرَنَـتْ لَـهُ الآمَـالُ ظَمْـأَى حُوَّمًـا مَعْقُـودَةً أبْصَارُهَـا بِرَجَائِـه[(١)]

حيث تشـرئب الأعنـاق متطلعـة لذلـك النجم، فمـا إن طلـع حتى كـبرت جموع الوجود وهللت فرحًا بـه، وأدامت الآمال إليه النظر، تحوم حولـه ترمقه بأبصارها علها تنـال بغيتها، فهذا النجم محـط الآمال إذن، وهذه الصورة تجعلنـا أمام شـخوص تتحرك وتتطلع... لا أمام عناصر طبيعية ومعنويات ، وهذا يكشف عن مكانة الممدوح .

ثم يقحم صورة محوريـة تدور حول النيل لا علاقـة لها بالصورة السـابقة، وإن كان ربطها بما بعدها عن طريق التخلص:

وَالنِّيـلُ سَـارَ يَجُرُّ مِـنْ أذْيَالِـهِ تِيهًـا وَيَمْـرَحُ فِـي مَـدَى خُيَلائِـه
يَخْتَـالُ مَـا بَيْـنَ الرِّيَـاضِ وكُلُّهَـا مِـنْ نَسْـجِ كَفَّيْـهِ وَمِـنْ إيحَائِـه
وَيُفَتِّـحُ الأَزْهَـارُ فِـي أكْمَامِهَـا وَيُنَبِّـهُ الْقُمْـرِيَّ مِـنْ إغْفَائِـه
يُصْغِـي إلَيْـهِ يَهُـزُّ أعْطَـافَ الدُّجَـى وَيُجَـدِّدُ الآمَـالَ سِـحرُ غِنَائِـه[(٢)]

---

(١) الديوان ١ / ٣٩٤ .

(٢) السابق، الصفحة نفسها .

يبدو النيل في حلة بديعة الحسن تنتظم ألوانًا متنوعة، يسير في حركة وتدفق، فعن طريق آليات متعددة أبرزها التشخيص استطاع الشاعر أن ينتج هذه الصورة المليئة بالحركة والنشاط، فيها النيل يسير يجر أذياله عجبًا في مرح وفرح، يتبختر بين الرياض ذات الشيات والألوان المتعددة (الأبيض، الأصفر، الأحمر، الأخضر)، وكيف لا يتبختر ويختال بينها، وهي من إبداع كفيه التي لا تفتر عن تفتيق أكمام الأزهار التي تنشر الروائح الطيبة وتبعث الجمال بألوانها الرائعة، وهو مصغٍ للطيور المتنقلة بين الرياض منشدة أعذب الألحان بأجمل الأصوات بعدما قام بإيقاظها من غفوتها.

فالأبيات تصور جمال الطبيعة الساحرة، وتظهر دقة الشاعر في التصوير المعبر عن تفاعل وجداني مع الكون، وبرغم جمال وسحر الصورة فإنها قطعت تواصل الأفكار بين أجزاء القصيدة، وجعلت صورها تبدو متنافرة بخلاف الصورتين الأوليين؛ إذ هذه الصورة من قبيل الصور المقحمة .

والذي تجدر الإشارة إليه أن مثل هذه الصور المحورية تسهم في تقدم القصيدة نحو النهاية، لكنها في الوقت ذاته قد تكون سببًا في تفكك أجزائها، فقد تُحْدِث فجوة عند الانتقال من صورة إلى أخرى، وذلك عندما تكون مقحمة كما في صورة النيل السابقة، ولكن تبقى مثل هذه الصورة مترابطة في ذاتها؛ لأن خيوطها مشدودة إلى المحور مرتبطة به .

وننتقل إلى بناء آخر من أبنية الصورة وهو البناء الانتشاري[(١)]، وفيه تتفتح الصورة وتتسع معتمدة على نوع من الوصف التفصيلي لجزئيات متعددة تتداخل جميعًا فتنشأ بينها علاقات متنوعة داخل إطار محدد مضبوط[(٢)] . وبعبارة أخرى: تتفجر الصور

(١) سبق التنويه على هذا البناء عند دراسة سمات المعجم الشعري، وهنا مزيد إيضاح وتفصيل.

(٢) انظر: د/ محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر (سراس للنشر، المغرب، الطبعة الثانية ١٩٩٢م) ص ١٢٨ .

بعضها من بعض وتشهد نوعًا من التوالد التلقائي في إطار صورة كلية كبرى، وقد تمتد لتشمل القصيدة كلها.

ومما يلفت الانتباه في نص الجارم وجود صورة كبرى تحتوى في صلبها على حشد من الصور يُفَتِّحُهَا من الداخل ويَسِمُهَا بطابع انتشاري، فتصبح عبارة عن جسم متميز يتجلى في شكل لوحة فنية، وهذا الطابع الانتشاري يجعل الحدود بين تلك المشاهد غير واضحة، ويصهرها في قالب أوسع هو النص الشعري ذاته(١) .

ومن نماذج هذا البناء الانتشاري قول الجارم :

عِيدَ الْجُلُوسِ صَدَقْتَ وَعْدَكَ بِالْمُنَى وَصَدَقْتُ وَعْدِى

. . . .

نَشَرَ الرَّبِيعُ بِكَ الْوُرُودَ نَضِيرَةً وَنَشَرْتُ وَرْدِى

وَوَشَى الْبُرُودَ مِنَ الأَزَاهِرِ وَانْتَقَى لَكَ خَيْرَ بُرْدِ

فِيهِ الرِّيَاضُ تَبَرَّجَتْ وَتَثَنَّتْ مِنْ جِيدٍ وَقَدٍّ

كَمْ مِنْ عُيُونٍ غَضَّةٍ فِيهَا وَمِنْ ثَغْرٍ وَخَدٍّ

وَجَرَى النَّسِيمُ مَضَمَّخَ الأَرْدَانِ مِنْ مِسْكٍ وَنَدٍّ(٢)

في الأبيات تتفجر الصورة من داخلها، فعندما جاء الشاعر إلى تصوير فرحة الربيع بعيد جلوس ممدوحه على العرش، بدا هذا الربيع ينثر الورود النضيرة الجميلة، ويوشي ويزخرف البرود من الأزهار متعددة الألوان، ولكنه انتقى للممدوح أفضل برد، هذا البرد الذي ظهرت فيه الرياض بألوانها المختلفة متبرجة متبخترة ثانية جيدها وقدها جميلة العيون والثغر والخد يتخللها النسرين ناشرًا روائحه الطيبة، فالصورة تتفجر على

---

(١) انظر: د/ محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر ص ٩٧ .

(٢) الديوان ٢ / ٤٢٨ .

هذا النحو: «الربيع» فالـ «برد» فـ «الرياض» .

ومثل هذه الصور تغري المتلقي بتتبعها، فيظل يلهث خلـف تفجراتها المتتابعة بصفة تجعـل عملية الملاحقة مضنيـة مرهقة، ومن ثم تبلغ قمـة توترها وتتكرر فتسمح بانفراج سـيصب بدوره في توتـر جـديد يسـمح بتقـدم الصورة نحـو ذرى أخرى فتواصل انتشارها(١).

وتشـكيل بنائي ثالث للصـورة الشعرية لـدى الجارم، وهو البناء النـامي، وفيه يعمد الشـاعر إلى تقديم موضوعـه داخل القصيدة بشـكل متطور، فـالموضوع يأخذ في النمو شـيئًا فشـيئًا على امتداد القصيدة، وكـل مجموعة من الأبيـات تحمل بعدًا جديدًا يضيء جانبًا من جوانبـه، وتعكـس (الصور الشـعرية) هـذه الحركـة المتناميـة للموضوع، كل صورة تسهم في تقدم القصيدة لتتشكل في النهاية كليًّا.

ومـن قبيل هـذا البناء في شـعر الجـارم قصيدتـه «حنين طـائر» (٢/ ٣٣٦)؛ حيث يبدؤهـا بوصف ذلـك الطائر الـذي وقف على غصن شـجرة في الصبـاح الباكر يبعث ألحانـه الشـجية التي تثير الذكريـات وتحييها باكيًـا إلفـه الذي هجـره، وفي التفات من ضمير الغائب إلى ضمـير المخاطب ينقلنا إلى الصورة التالية التي يقدم فيها النصح للطائر ألا يجزع ، ويصور لـه حالـة الرغد التي يعيـش فيها، والحريـة الـتي ينعم بهـا، والجمال الذي يتمتـع بـه، ومن ثم يدعوه في الصـورة التى تلى الصـورة السـابقة إلى التمتع بهذا الجمال وإرسـال الألحـان المطربة؛ لأنـه لا شـيء في الحياة يسـتحق الحـزن، فهي متقلبة متحولة، ولكي يقتنـع الطائر برؤيته ونصحه يبثـه تجربة خاصة بـه مع أليفه، يصور فيها قوة العلاقـة التي كـانت بينهمـا ومع ذلك أبعدهمـا القدر، ولكن الشـاعر يغلبـه الحنين

(١) انظر د/ محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر المعاصر ص ٩٨ .

والشوق فيرجو الطائر أن يسعى للجمع بينهما :

إنْ تَـزُرْ يَـا طَـيْرُ دَوْحَتَـهُ بَيْـنَ زَهْـرٍ نَـاضِرٍ وَجَنِـي

. . . .

صِـفْ لَـهُ يَـا طَـيْرُ مَـا لَقِيَـتْ مُهْجَتِـي فِـى الْحُـبِّ مِـنْ غَبَـنِ

حتى تنتهي القصيدة نهاية طبيعية :

يَـا خَلِيلِـى وَالْهَـوَى إحَـنٌ لا رَمَـاكَ ا لله بِـالإحَنِ

إنْ رَأيْـتَ الْعَيْـنَ نَاعِسَـةً فَـتَرقَّبْ يَقْظَـةَ الْفِتَـنِ

أوْ رَأيْـتَ الْقَـدَّ فِـى هَيَـفٍ فَـاتْخِذْ مَـا شِـئْتَ مِـنَ جُنَـنِ

قَـدْ نَعِمْنَـا بِـالْهَوَى زَمَنًـا وَشَـقِينَا آخِـرَ الزَّمَـنِ

فنلمح التنامي في الموضوع، وتنامي الصور في إطار هذا الموضوع حتى إن اللوحة الأخيرة ما هي إلا تتمة طبيعية للصورة الكلية للقصيدة، ومثل هذه القصيدة يكون مترابط الأجزاء محكم البنيان .

ونلاحظ أن الجارم اعتمد على اللغة الحوارية القائمة على الخطاب، وهو كثيرًا ما يعتمد في بناء صوره على الحوار من خلال[1] : النداء والأمر وضمير الخطاب، وهذا اللون يسمى «المرواغة» بين ظهور الصوت الواحد «المونولوج» أو الصوتين المتحاورين »«الديالوج» وما يمكن أن يُضْفِيه كل من الطريقتين من ظلال خاصة على الموقف[2] ، ويميل الجارم إلى استخدام الطريقة الثانية، وإن بدا أحد المتحاورين ـ في الغالب ـ صامتًا، كما في القصيدة السابقة، ولكن ـ أحيانًا ـ يظهر الصوتان

(١) سبق الحديث عن بعض التقنيات الفنية.

(٢) انظر د/ أحمد درويش: الكلمة والمجهر ـ دراسات في نقد الشعر (دار الهاني للطباعة) ص ٣٢ .

المتحاوران، في القصيدة :

قــالُوا: غَـدَا لُطْفِـي رَئِيسًـــا فَحَيِّـــه   وَهَنِّئْـــه واهْتِـفْ باسْـــمِهِ في الْمَحَــافِلِ

فقُلْــتُ: وَهَـلْ يَرْضَــى لِـي العقْــلُ أنَّنِـي   إذَا صُغْـتُ مَدْحًـا قِيلَ تَحْصِيـلُ حَـاصِلِ

فَقَـــالُوا: رَفِيــعٌ زَادَ قَــدْرًا وَرِفْعَـــةً!   فَقُلْـتُ: نَعَـم، لَـوْ صَـحَّ تَكْمِيـلُ كَـــامِلِ

فَقَـالُوا: عَلَيْـكَ الشِّـــعْرَ وَيْحكَ إنَّـــه   فَسِــــيحُ الْمَرَامِـي لا يَضِيــقُ بقَــائِلِ

فَقُلْـتُ: وَأيْنَ الشِّـــعْرُ؟ أيْـنَ خَيَالُـــهُ؟   وَأيْــنَ الثُّرَيَـــا مِـنْ يَـدِ الْمُتَنَـــاوِل؟

فَقَــالُوا: فَمَــاذَا أنـتَ في الجمْـعِ صَــانعٌ   فقلْــتُ لهــم: صُنْــعُ العَيــيِّ الْمُجــامِلِ

ففـي سَـــكْتِةِ الْمَبْهُـور أصْـدَقُ مِدْحَـــةٍ   وكُـــلُّ كَـلامٍ بَيْــنَ حَـقٍّ وبـــــاطِلِ(١)

ويضعـف التصوير في هـذه القصيدة، وذلـك راجع إلى اســتخدام الحـوار على هذا النحو القائم على تكرار فعل القول، وكثرة الاستفهام، وقلة المجاز، وبالرغم من ذلك: تتمتع القصيدة بحركية ناتجة عن الشد والجذب بين المتحاورين .

ويأتي دور الحديث عن البناء السـردي، وفيه يعتمد الشـاعر على أسلوب السرد أو القص لتصويـر حكايـة مـا ، ويســتعين في ذلك بـالصورة الشـعرية لوصف لحظـة من لحظات الحدث أو حالة من حالات الشخصية .

ويلجأ الجارم حين يعتمد البناء السردى إلى وصف حدث تراثي(٢) أو واقعي.

فنموذج الحدث التاريخي قوله يصور عظمة مصر وتاريخها المجيد :

---

(١) الديوان ١ / ١٤٤ .

(٢) تحدث البحث عن دور الأحداث التاريخيـة في تشكيل اللغـة الشعرية لديـه عند الحديث عن الظواهر التراثية في شعره .

أنْتِ يَا مِصْرُ صَفْحَةٌ مِنْ نُضَار   لَمَعَتْ بَيْنَ سَالِفاتِ الْعُهُودِ
أيْنَ رَمْسِسُ وَالكُمَاةُ حَوَالَيْهِ مُشَاةٌ فِى الْمَوْكِبِ الْمَشْهُودِ؟
مَلأَ الأَرْضَ وَالسَّمَاءَ، فَهذى   بِجُنُودٍ، وَهذِهِ بُنُودِ
وَجُمُوعُ الْكُهَّانِ تَهْتِفُ بِالنَّصْرِ وَتَتْلُو النَّشِيدَ إِثْرَ النَّشِيدِ
وَبَنَاتُ الْوَادِى يَمِسْنَ اخْتِيَالاً   وَيُحَيّينَ بَيْنَ دُفٍّ وَعُودِ

ينقلنا بعد هذه الصورة إلى صورة تراثية سردية أخرى :

أيْنَ عُمْروٌ فَتَى الْعُروبَةِ وَالإِقْدَامِ، أوْفَى مُجَاهِدٍ بِالْعُقُودِ؟
شَمَّرِىٌّ يُحَطِّمُ السَّيْفِ بالسَّيْفِ، وَيَرْمِى الصِّنْدِيدَ بِالصِّنْدِيدِ
لَمْ يَكُنْ جَيْشُهُ لَدَى الزَّحْفِ إلاَّ   قُوَّةَ الْعَزْمِ صُوِّرَتْ فِى جُنُودِ
قِلَّةٌ دَكَّت الْحُصُونَ وَبَثَّتْ   رِعْدَةَ الرُّعْبِ فِى الْخِضَمِّ الْعَدِيدِ
ذُعِرَ الْمَوْتُ أنَّهُمْ لَمْ يَخَافُوهُ وَلَمْ يَرهَبُوا لِقَاءَ الْحَدِيدِ
يَنْظُرُونَ الْفِرْدِوْسَ فِى سَاحِةِ الْحَرْبِ فَيَسْتَعْجِلُونَ أجْرَ الشَّهِيدِ
صَعِدُوا لِلْعُلا بِرِيشِ نُسُور   وَمَضَوْا لِلرَّدَى بَعزْمِ أُسُودِ

...   .

مَلَكُوا الأَرْضَ لَمْ يُسِيئُوا إلَى شَعْبٍ، وَلَمْ يَحْكُمُوهُ حُكْمَ الْعَبِيدِ

وهاتان الصورتان بأبعادهما التراثية تنأيان عن سلبية السرد التاريخي التقريري الذي يُفْقِدُ اللغة الشعرية حضورها الفني؛ إذ تتخفى تفصيلات الحدث خلف التصوير، فترى كلاًّ منهما نابضًا بالحركة الواصفة لهذا الفرعون رمسيس وقد وقف تحوطه جنوده يأمر وينهى ويرسل الجنود ويبعث الرسائل، تلفه هالات روحانية تنبعث من أفواه الكهان تتجمل بغناء الحسان المتبخترات.. ولهذا الفتى العربي المسلم عمرو بن العاص في قوته

وتدفقه هـو وجنوده يدكون الحصون ويرهبون الأعداء ويخيفون الموت .. فالشاعر يعبر بـالصوت والتصوير والحركـة، معتمدًا علـى كثير من المجـازات، وبخاصـة في الصورة الثانيـة؛ فيعتمد على الكنايـة (شمرى يحطم السـيف...) كناية عـن القوة، والتجسـيد قلة.. بثت رعدة الرعب..) ، والتشـخيص (ذعر الموت ..)، والتشبيه الضمني (صعدوا للعلا بريش نسور، ومضوا للردى بعزم أسود)؛ ليكشف في النهاية عن مراده: التفاخر بأجداده العظماء :

هُـمْ جُـدُودِي، وَأَيْـنَ مِثْـلُ جُـدُودِي ... إنْ تَصَـدَّى مُفَـاخِرٌ بِـالْجُدُودِ؟[1]

ونموذج الحدث الواقعي الذي يسرده الجارم :

سَـعَى الشَّـعْبُ أفْوَاجًا إلَيْكَ تَسُـوقُهُ ... نَـوَازِعُ حُـبٍّ قَـدْ طَغَيْـنَ عَلَـى الْكَتْـمِ
رَأيْنَـا بِـهِ الآذِيَّ يَهْـدِرُ مَـاؤُهُ ... وَجَرْجَـرَةُ الأَمْـوَاجِ فِـى لُجَّـةِ الْيَـمِّ
صُفُـوفٌ بَنَاهَـا الله فِـى حُـبِّ مُصْطَفَى ... تَـنَزَّهْنَ عَـنْ صَـدْعٍ وَعُوفِـينَ مِـنْ ثَـأْمِ
بهَـا اجْتَمَعَـتْ كُـلُّ الْمَدَائِـنِ وَالْقُـرَى ... فَمَـا شـئْتَ مِنْ كَيْفٍ وَمَـا شِئْتَ مِنْ كَمِّ
إذَا حَـاوَلَ الْوَهْـمُ الْمُصوِّرُ رَسَـمَها عَلَى ... صَفْحَـةِ الْقِرطَـاسِ عَـزَّتْ عَلَى الْوَهْمِ
وَأصْـوَاتُ صِـدْقٍ بالدُّعَـاءِ تَتَـابَعَتْ ... لَهَـا كَـدَوِيِّ النَّحْـلِ فِـى أُذْنِ النَّجْـمِ
أصَـاخَ إلَيْهَـا الصُّـمُّ يَسْـتَمِعُونَهَا ... فَـإِنْ جَحَدُوهَـا فَالْعَفَـاءُ عَلَى الصُّـمِّ
تُحِـسُّ أزيـزَ النَّـارِ فِـى نَبراتِهَـا ... وَتَلْمَـحُ فِيهَـا قُـوَّةَ الْعَـزْمِ وَالْجَـزْمِ
تَكَـادُ تَمِيـدُ الأَرْضُ بالْحَشْـدِ فَوْقَهَـا ... وَتَنْسَـدُّ أرْجَـاءُ الْفَضَـاءِ مِـنَ الزَّحْمِ
زَعَمْتُ بـأَنْ أطْوِى لَـكَ الْجَمْعَ سـابِحًا ... فللـهِ كَـمْ لاقَيْـتُ مِـنْ ذَلِك الزَّعْـمِ
أحَـاطَتْ بيَ الأَمْوَاجُ مِـنَ كُـل جَـانبٍ ... أغُـوصُ إلَـى لَحْـمٍ وَأطْفُـو عَلَـى لَحْـمِ

---

(١) الديوان ١/ ٢٢ ، ٢٣ .

إذَا نَــالَ مِنِّى الْوكْـزُ مَــا كَـانَ يَشْــتَهِى   خَلَصْــتُ إلَـى مَـــا لا أُحِـبُّ مِـنَ اللَّكْـمِ
سَـــدَدْتُ عَلَـيَّ الطُرْقَ لَـمْ ألْقَ مَسْــلَكًا   وَأوْسَـعْتُ طُـرْقَ الْمَجْدِ وَالْحَسَــبَ الضَّخْمِ
تَمَنَّيْـتُ لَـوْ لامَسْـــــتُ كَفَّـا هِـيَ الْمُنَى   خَواتِمُهَا قَدْ صَاغَهَا الشَّـعْبُ مِنْ لَثْمِ(١)

الأبيـات تحكي تدفق الشـعب نحو زعيمه مصطفى النحـاس وما نال الشـاعر لما أراد تخطـي الزحام، ويعتمد الشاعر في رسـم صورة الشـعب هذه ومدى تزاحمه على العديد من الآليـات الفنيــة : التشــبيه والاســتعارة والمقابلـة ... لينتـج صورة تعـج بالحركـة والصوت، وأحيانًــا الســكون، فقد ظهـر الشــعب متدفقًــا كـالموج المتلاحق الهـادر، متماسـكًا كالبنيـان المرصوص يشـد بعضـه بعضًـا، مجتمعًا عن بكـرة أبيـه بكل فئاته في صورة يعجز التصوير عن رسمها، مهللاً داعيًا لزعيمه بدعاء يطن في الآذان طنين النحل يســمعه الأصم، ويغلي كمـا يغلـى المرجل، وينبئ عـن قوة وعزيمـة، كثيفًـا تكـاد تميد الأرض بـه. وتدفـق الشــعب على هـذا النحو وتماســكه وكثافتــه حَـالَ بين الشــاعر والممدوح، فهو لَمَّـا أراد الوصول إلى هذا الممدوح أحـاط بـه النـاس كالموج المتلاطم، وناله من الوكز واللكم ما ناله .

واستخدام هذا التكنيـك القصصي (السـرد) يضفي على الصورة مزيـدًا من الحيوية والخصوبة الفنيـة، ولكن شريطة أن يسـتخدم بوصفه مجـردَ أداةٍ تعبيرية موحية ومؤثرة، أما أن تكون القصـة لهـا أهميـة في ذاتها في القصيدة، فـإن ذلك يهبط بمستوى الشـعر الفني(٢) .

وهكذا يتبين تعدد طرائق الشـاعر في بنـاء صورتـه الشـعرية ودورها في بروز المعنى وبناء النص؛ حيث تقوم مـع باقي المكونات : الوزن والقافية والمعجم والتركيب وجميع

---

(١) الديوان ٢ / ٥١٦ ، ٥١٧ . الآذي: الموج. جرجرة: صوت. ثأم: خلل.

(٢) انظر د/ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره المعنوية ص ٣٠٢ .

الآليات الفنية المذكورة في البحث سابقًا بتشكيل دلالات النص وبنياته وجمالياته. كما تتعـانق الصور الشـعرية فيما بينها لتسـهم في تكوين القصيدة وتقدمها، وهـو ما يسمى بتزاوج الصور التى «لا تـرد متزاوجـة في الشـعر لتثـير العواطف فقط، وهي كذلك لا تتزاوج لتثير العواطف نحو إدراك لحظة من التجانس الكوني »[١] .

(١) أرشيبالد مكليش: الشـعر والتجربـة، ترجمـة سـلمى الخضراء الجيوسـى، ومراجعـة توفيق صـائغ (الهيئـة العامة لقصور الثقافة، إبريل ١٩٩٦م) ص ٧٧ .

الخاتمة

الخـــــاتمة

بعد هذه الرحلة الطويلة الشاقة التي قضيتها مع شعر علي الجارم باحثًا عن أبرز البنيات المشكلة لقصائده ودلالات هذه البنيات وجمالياتها، تجدر الإشارة إلى مجموعة النتائج التي توصل إليها البحث، وهي إما نتائج كلية تدور حول طبيعة النص وانتمائه الشعري، وإما نتائج تفصيلية تدور حول القضايا المدروسة.

فـ «النتائج الكلية» تكشف عن أن الشاعر علي الجارم ينتمي إلى الاتجاه المحافظ في الشعر؛ حيث بدا ذلك واضحًا من خلال اصطناعه أسلوب القدماء وطرائقهم الصياغية، وأحيانًا الفنية ـ في بناء قصائده، كما بدا من خلال الذاكرة الغاصة بالنصوص الشعرية القديمة الدالة على حب الشاعر وتعلقه بهذه النصوص.

ومع هذا فقد حقق الجارم خروجًا على اتجاهه المحافظ في عدة نواحٍ (بنائية، وفنية)؛ وهذا يدعونا إلى عدِّ الجارم من المحافظين المعتدلين[1] الذين جمعوا بين القديم والجديد؛ ومن ثم يعدُّه البحثُ ومن على شاكلته حلقة الوصل التي تصل بين المدرسة المحافظة بتطرفها في اتباع القديم والمدارس المجددة في الشعر (مدرسة: الديوان، وأبلو، والمهجر...).

كما تكشف النتائج الكلية ـ أيضًا ـ عن كثافة الأدوات الفنية المشكلة للنص الشعري لدى الجارم وتداخلها بصورة كبيرة يصعب معها التمييز بينها، ولعل تكرار بعض النماذج أثناء البحث دليل صدق على ذلك .

---

(١) عدت الدكتورة نفوسة زكريا سعيد الجارمَ من المحافظين المتطرفين الذين آثروا المذهب القديم، وحذو حذو القدماء، وطرقوا موضوعاتهم، ورددوا معانيهم، واتخذوا أساليبهم وأخيلتهم، واستعملوا قوالبهم، وعارضوا قصائدهم، وغلب عليهم طابع البداوة. جاء ذلك في كتابها: البارودي حياته وشعره، الصادر عن مؤسسة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري (أكتوبر ، ١٩٩٢م) ص ٤٣٣، ٤٣٤. ولعلها اعتمدت في حكمها هذا على ما كان شائعًا عن الجارم من تطرفه في اصطناع القديم والدفاع عنه.

أمـا النتائج التفصيلية التي تكشـف بوضوح عما أجمل في النتائج الكلية، فهي تتوزع على أجزاء البحث كالآتي:

أولاً : ما يتعلق بالبناء الهيكلي للقصيدة:

* وضع الجـارم عنـاوين لقصائده ومقطوعاتـه جميعًـا، وبدت مباشـرة سـاذجة، كل عنوان يـدل على موضوع قصيدتـه أو مقطوعتـه إلا القليل منهـا بدا فيـه عمق تارة ولم يعبر عن الموضوع تارة أخرى.

* تخلـى الجـارم ـ في غـالب الأحيـان ـ عـن المقدمـة في مسـتهل قصـائده فطرق موضوعاتـه مباشـرة ، وأحيانًـا قدم لها بمطلـع قصير يتصل بـالموضوع اتصـالاً وثيقًا من خلال مجموعة مـن الخيوط الشعرية والشـعورية المتغلغلة تدل على الموضـوع وتشي به، ووجدت بعـض المطـالع تتنسـم عبق المقدمـة التقليديـة للقصيـدة العربيـة، لكنهـا ـ في معظمهـا ـ متطورة اسـتغلها الشـاعر بوصفهـا قناعًـا رمزيًّـا يعـبر من خلالها عن ذاتـه والكون من حوله .

* اصطنـع الجـارم كثـيرًا من الموضوعـات في الشـعر العربي (المدح، الرثـاء، الغزل، وصف الطبيعة)، كما اصطنع موضـوعات أخر شـاعت وكثرت في العصر الحديث (الشـعر القومـي، الشـعر الوطني، الشـعر الاجتمـاعي) ، وقد بدت ـ مـن خلال هذه الموضـوعات ـ تجربة الشاعر في أعلى درجات تعبيرها عن الموقف، ومع ذلك انحدرت ـ في بعض الأحيـان ـ في هوة التكلف والتصنـع والمبالغات الممجوجـة التى تفقد الشـعر الكثير من فنيته ورونقه .

* ختم الجارم معظـم قصائده بنهايات طبيعية أسـهمت في ترابط بناء القصيدة، وقد جاءت بعض القصائد منهية نهاية مفاجئـة كثيرًا ما تكون سببًا في تفكك القصيدة، مع أنهـا غالبًـا تدور في إطـار موضوع القصيـدة؛ حيث ينتـج بسـببها فجوة تفصلهـا عن

الموضوع؛ وذلك أن الأبيات تفقد تسلسلها وتطورها الطبيعي، وقد جاءت قصائد أخر مفتوحة النهاية تركت للمتلقي فرصة مشاركة الشاعر تجربته وأفكاره والسبح بخياله بغية التوصل إلى نهاية للقصيدة أو المقطوعة.

* كشفت دارسة الوحدة في قصيدة الجارم عن ميله إلى استخدام القصيدة التي تقوم على وحده الموضوع، وهذا يدل على ترابط النص الشعري لديه، وينفي عنه تهمة التقليد المطلق للقدماء، وقد جاءت بعض قصائده متعددة الموضوعات في القصيدة الواحدة منها، لجأ في جُلِّها إلى ما يعرف بحسن التخلص من موضوع إلى الموضوع الذي يليه، ومع ذلك بدت بعض القصائد مفككة؛ حيث ينتقل فيها من موضوع إلى أخر فجأة .

ثانيًا: ما يتعلق بمستويات البناء الشعرى الفنية:

* بدأ البحث بدراسة (البنية الإيقاعية) أو ما يعرف بموسيقى الشعر، وقد بان من خلال الدراسة تبعية على الجارم للعروض الخليلي، وكاد يكون خالصًا في تبعيته تلك لولا بعض التجديدات في الوزن والتنويعات في القافية .

* وقد استطاع الجارم القضاء على رتابة الإيقاع الناشئ عن تكرار وحدات تفعيلية منتظمة وقافية موحدة في جميع أبيات القصيدة عن طريق العديد من التشكيلات الوزنية (الزحافات والعلل، والتدوير، والتضمين) وغير الوزنية (القافية، والتصريع، واستغلال القيم الصوتية للأصوات والحركات، وحسن التقسيم، والتكرار)؛ فجاءت موسيقاه متوائمة مع عاطفته، مسهمة في بناء النص وإنتاج دلالته، ومحققة ترابطًا نغميًّا ووحدة وانسجامًا.

* استعان الجارم بالعديد من الآليات اللغوية، سواء على مستوى المعجم أو التركيب؛ فأما المعجم فقد اتسم بازدواجية الغموض والوضوح؛ إذ يصطدم القارئ أو

السامع لشعر الجارم ببعض المفردات المستنفرة من المعجم القديم، وهي تحتاج لفهم معناها إلى مطالعة المعاجم اللغوية، غير أنه يمكن القول: إن معجم الجارم يميل ـ في مجمله ـ إلى الوضوح والسلاسة، بل نشتم فيه نزعة وجدانية ورومانسية أحيانًا، كما تكثر فيه المفردات المستحدثة وبخاصة الأعلام، وهذا أسهم في تشكيل نص يتسم بالوضوح واليسر في غالبه .

* وقد جلب الجارم معجمه هذا من حقول دلالية متعددة، وظفها بنائيًّا وجماليًّا ودلاليًّا للتعبير عن ذاته ورؤيته للمجتمع والكون والزمن، بل وأصبح المعجم عنده عنصرًا مسهمًا في تشكيل الصورة، ومن ثم تغلغل أعماق بنية النص ولم يظل على سطحها.

* وقد أسهم التراث بتنويعاته المختلفة (الاقتباس القرآني والحديثي والتفاعل مع الشعر العربي واستدعاء الأحداث التاريخية) في بناء النص الشعري لدى الجارم وإنتاج دلالاته وإيحاءاته، ولكن بدرجات متفاوتة، فأحيانًا مثل التراث ركيزة النص، وأحيانًا أخر أسهم فيه بصورة جزئية، غير أن توظيف الجارم للاستدعاء التراثي لم يكن عميقًا بالدرجة الكافية، ما عدا بعض الومضات التي تظهر بين الحين والحين يأتي فيها الاستدعاء موظفًا توظيفًا رمزيًّا، ومع هذا جاءت استدعاءات الجارم ـ في مجملها ـ متوائمة مع الموقف الذي يعبر عنه النص ومبرزة لتجربة الشاعر .

* وقد وقع الجارم ـ أحيانًا ـ عند استدعائه التراث في سلبية النقل الحرفي وسلبية السرد التاريخي اللتين تفقدان اللغة الشعرية حضورها الفني ويقل معهما الناتج الدلالي للنص الشعري والإسهام في إبراز التجربة .

* قام الجارم ببناء جملته على التوسعة عن طريق آليات: العطف والتعدد والإكثار من استخدام الجملة الشرطية، وقد أسهم ذلك في ترابط النص وتعميق دلالته.

* برزت في نـص الجـارم مجموعـة مـن الظواهر الأسـلوبية كـان لها دورهـا البنائي والـدلالي والجمـالي بل والإيقـاعي، هذه الظواهـر هـي : التقديم والتأخـير، والحذف والإضمار، والأسـاليب الإنشـائية: الأمر والاستفهام والنداء، والأسـاليب الخبرية، فقد كثر استعمال الفعـل الماضي في الديوان، وقد يتفوق المضـارع لأغراض دلالية وإيحائية، وقد أضفت هذه الأنماط الأسـلوبية على لغة النص حيوية وثراء، لكن بعضها ـ أحيانًا ـ أوقع الشاعر في سلبية اللغة النثرية ذات الطابع الخطابي والوعظي المباشر.

* برزت عند دراسـة الصورة الشعرية عند الجـارم مجموعة من الظواهر مثل: ظاهرة اسـتخدام الآليات الفنيـة القديمة في بنـاء بعض الصور، واصطنـاع التشـبيهات السائرة، واللجـوء إلى تكرار الصـور، والانسـياق وراء التصويـر وترك الفكـرة محـل الحديث، وضعف التصوير في بعض الأشـعار، وهذه الظواهـر ـ كثيرًا ـ مـا أضعفت من جماليات النص، وقللت من ناتجه الدلالي .

* غير أن اصطناع الجارم للعديد من الوسائل الفنية (التشبيه، والاستعارة، والكناية، والتشـخيص، والتجسيد ، والتضاد) قلـل من حمأة هذه الظواهر وحدَّ من أضرارها التي ألحقتها بـالتصوير الشـعري، بـل إن الأشـعار التي خلت منهـا واعتمدت على الوسـائل الفنية المذكورة بلغت من جمال التصوير وروعة الفن مبلغًا عظيمًا .

* وقد أسـهمت هذه الوسـائل في تشـكيل بنيـة النـص وإنتـاج دلالاتـه وإيحاءاتـه وتكثيف لغته بصورة كبيرة .

* برزت في شـعر الجـارم عدة تشـكيلات بنائيـة للصورة: البنـاء المحـوري، والبناء الانتشـاري، والبناء النامي، والبناء السردي، أسهمت مع بقية الأدوات الفنية (الإيقاعية واللغويـة) في تكوين نص يتمتع بقدر كبير مـن الفنية ويتشح بكثـير من جماليات الشعر وإيحاءاته المعبرة عن شاعرية لها ملامحها المميزة وتجربة خصبة تكشف عن عاطفة جياشة

وتحمل في طياتها الكثير من المعاني الإنسانية النبيلة .

هذا، وأرجو من الله العلي الكبير أن أكون قد وُفِّقْتُ في إعطاء صورة كاشفة عن نص الجارم الشعري، وأن تكون الدراسة لبنة في صرح الدراسات النقدية، وخدمة للغة العربية وديوانها (الشعر)، ووفاء لابن بارٍّ من أبناء دار العلوم (علي الجارم) ، وأن تتاح لي الفرصة مرة أخرى لعمل بحوث أكثر إفادة .

(وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين)

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولاً: القرآن الكريم.

ثانيًا: المصادر:

*** ابن الأثير (ضياء الدين أبو الفتح نصر الله بن أبي الكرم محمد بن محمد)**

١ـ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق الدكتورين: أحمد الحوفي وبدوي طبانة (نهضة مصر، القاهرة)

*** أحمد بن حنبل**

٢ـ المسند (المكتب الإسلامي، بيروت ـ لبنان)

***جمال الدين عبد الرحيم الإسنوي**

٣ـ نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب، تحقيق الدكتور: شعبان صلاح (دار الثقافة العربية، القاهرة)

*** ابن جني (أبو الفتح عثمان بن جني)**

٤ـ سر صناعة الإعراب، تحقيق: مصطفى السقا وآخرين (مكتبة البابي الحلبي، الطبيعة الأولى ، ١٩٥٤م)

*** ابن رشيق أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي)**

٥ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله: الشيخ محمد محيي الدين عبد الحميد (دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت ـ لبنان)

*** الزجاج (أبو إسحاق إبراهيم بن السري)**

٦ـ معاني القرآن وإعرابه، شرح وتحقيق: الدكتور عبد الجليل شلبي (عالم الكتب، بيروت ـ لبنان)

*** السكاكي (الإمام أبو يعقوب يوسف بن بكر محمد بن على السكاكي)**

٧ـ مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور (دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان)

*** سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر)**

٨ـ الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون (دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، والناشر مكتبة الخانجى، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٨م)

*** ابن طباطبا العلوى**

٩ـ عيار الشعر، تحقيـق الدكتور محمد زغلول سلام (منشأة المعارف، الإسكندرية ، ١٩٨٠م)

*** عبد القاهر الجرجاني**

١٠ـ أسرار البلاغة، تحقيق: هـ. ريتر (مكتبة المتنبى، القاهرة)

١١ـ دلائل الإعجـاز، تعليق وشـرح: الدكتـور محمد عبـد المنعم خفـاجى (مكتبـة القاهرة، الطبعة الأولى، ١٣٨٩هـ ١٩٦٩م)

*** أبو عبد الله جمال الدين محمد بن أحمد الأندلسي**

١٢ـ المعيـار في نقد الأشـعار، تحقيق: الدكتـور عبد ا لله محمـد سـليمان هنداوى مطبعة الأمانة، مصر، الطبعة الأولى، ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٧م)

*** الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي الشيرازي)**

١٣ـ القاموس المحيط (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٣٩٧هـ ١٩٧٧م)

*** قدامة بن جعفر**

١٤ـ نقد الشعر (دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان)

*** القاضى الجرجاني (أبو الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني)**

١٥ـ الوسـاطة بين المتنبي وخصومـه، تحقيق: محمد أبو الفضـل إبراهيم وعلي محمد البجاوي (دار إحياء الكتب العربية، طبع عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة)

*** ابن كثير (أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي)**

١٦ ـ تفسير القرآن العظيم (دار التراث، القاهرة)

*** المرادي (الحسن بن قاسم المرادي)**

١٧ـ الجنى الدانـي في حروف المعـاني، تحقيـق: الدكتور فخر الديـن قبـاوة، ومحمد نديم فاضل (منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ـ لبنان)

*** مسلم (أبو الحسن مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري)**

١٨ـ صحيح مسلم بشرح النووي (دار الحديث، القاهرة)

*** المنذري (زكي الدين عبد العظيم بن عبد القوي)**

١٩ـ الترغيب والترهيب (دار التراث، القاهرة)

*** ابـن منظـور (أبو الفضـل جمـال الديـن محمـد بن مكـرم بـن منظـور الإفريقي المصري)**

٢٠ لسان العرب (دار صادر، بيروت ـ لبنان)

*** ابـن مـالك (جمـال الديـن محمد بـن عبـد الله بـن عبد الله الطـائي الجيـاني الأندلسي)**

٢١ـ شـرح التسهيل، تحقيق الدكتورين: عبـد الرحمن السيد وبدوي المختون (هجر للطباعة والنشر والتوزيع، والقاهرة)

*** ابن هشام (عبد الله بن يوسف النحوي المصري الأنصاري)**

٢٢ـ مغـني اللبيب وبهامشه حاشـية الأمير (دار إحياء الكتب العربيـة، فيصل عيسى البابي الحلبي)

٢٣ـ نزهة الطرف في علم الصرف، تحقيق: الدكتور أحمد عبد المجيد هريدي (مكتبة الزهراء، القاهرة ١٤١٠هـ ـ ١٩٩٠م)

*** أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل)**

٢٤ـ الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق: الدكتور مفيد قميحة (دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان)

ثالثًا: المراجع العربية:

*** إبراهيم أنيس (دكتور)**

٢٥ـ موسيقى الشعر (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة السابعة، ١٩٩٧م)

*** أحمد درويش (دكتور)**

٢٦ ـ دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث (مكتبة الزهراء، القاهرة)

٢٧ـ الكلمة والمجهر، دراسات في نقد الشعر (دار الهاني للطباعة، القاهرة)

*** أحمد علي الجارم (دكتور)**

٢٨ـ الجارم في ضمير التاريخ (الطبعة الأولى ١٤١٤هـ ـ ١٩٩٤م)

*** أحمد كشك (دكتور)**

٢٩ ـ محاولات التجديد في إيقاع الشعر (مطبعة المدينة، الطبعة الأولى ، ١٩٨٥م)

* **أمين علي السيد (دكتور)**

٣٠- في علم القافية (مكتبة الزهراء، القاهرة)

٣١- في علم النحو (دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٩٨٦م)

* **بدوى أحمد طبانة (دكتور)**

٣٢- علم البيان دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية (مكتبة الأنجلو، القاهرة، الطبعة الرابعة)

* **حسن إسماعيل عبد الغني (دكتور)**

٣٣- ظاهرة الكدية في الأدب العربي (مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٤١١هـ ــ ١٩٩١م)

* **حسن طبل (دكتور)**

٣٤- الصورة البيانية في التراث البلاغي (مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥م)

* **حسني عبد الجليل يوسف (دكتور)**

٣٥- أسلوب الاستفهام في الشعر الجاهلي ـ التركيب والموقف والدلالة ـ دراسة نحوية وبلاغية لأساليب الاستفهام في ضوء الموقف الشعري (دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة)

* **حنا الفاخوري**

٣٦ ـ الجامع في الأدب العربي ـ الأدب الحديث (دار الجيل، بيروت ـ لبنان)

* **خير الدين الزركلي**

٣٧- الأعلام ـ قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين (الطبعة العاشرة، بيروت ـ لبنان)

* **رجاء عيد (دكتور)**

٣٨- لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث (منشأة المعارف، الإسكندرية ، ١٩٦٥م)

* **ريمون طحان ودينز بيطار الطحان**

٣٩- فنون التقعيد وعلوم الألسنية (المكتبة الجامعية، دار الكتاب اللبناني، بيروت ـ لبنان، الطبعة الاولى)

* **سيد البحراوى (دكتور)**

٤٠ـ العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م)

* **شعبان صلاح (دكتور)**

٤١ـ موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع (الطبعة الثانية، ١٤٠٩هـ ـ ١٩٨٩م)

* **شكري عياد (دكتور)**

٤٢ـ مدخل إلى علم الأسلوب (مكتبة أصدقاء الكتاب، الجيزة، الطبعة الثالثة)

* **شوقي ضيف (دكتور)**

٤٣ـ في النقد الأدبي (دار المعارف، الطبعة السابعة)

* **صلاح عبد الحافظ (دكتور)**

٤٤ـ الصنعة الفنية في شعر المتنبي، دراسة نقدية (دار المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م)

* **صلاح فضل (دكتور)**

٤٥ـ الأسلوب مبادئه وإجراءاته (الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م)

٤٦ـ أساليب الشعرية المعاصرة (الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦م)

٤٧ـ إنتاج الدلالة (مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى)

* **صابر عبد الدايم (دكتور)**

٤٨ـ التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث (مكتبة الخانجى، القاهرة، الطبعة الثالثة ، ١٤١٠هـ ـ ١٩٩٠م)

* **الظاهر أحمد مكى (دكتور)**

٤٩ـ دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة (دار المعارف، الطبعة الثالثة ١٩٨٧م)

* **عبد الحليم حفني (دكتور)**

٥٠ـ مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م)

* **عبد الرحمن أيوب (دكتور)**
٥١ـ أصوات اللغة (مطبعة الكيلاني، الطبعة الثانية، ١٩٦٨م)
* **عبد الرحمن شاهين (دكتور)**
٥٢ـ في تصريف الأفعال (مكتبة الشباب، ١٩٨٥م)
* **عبد الصبور شاهين (دكتور)**
٥٣ـ في التطور اللغوي (مكتبة الشباب، ١٩٨٩م)
* **عبد العزيز أحمد علام (دكتور)**
٥٤ـ في علم اللغة (الطبعة الأولى، ١٤١٠هـ ـ ١٩٩٠م)
* **عبد الغفار حامد هلال (دكتور)**
٥٥ـ أصوات اللغة العربية (مطبعة الجبلاوي، الطبعة الثانية ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٨م)
* **عبد الفتاح البركاوي (دكتور)**
٥٦ـ مقدمة في أصوات اللغة العربية (الطبعة الرابعة ، ١٩٩١م)
* **عبد الفتاح عثمان (دكتور)**
٥٧ـ نظرية الشعر في النقد العربي القديم (مكتبة الشباب، القاهرة)
* **عبد القادر الرباعي (دكتور)**
٥٨ـ الصورة الفنية في شعر أبي تمام (منشورات جامعة اليرموك، إربد الأردن، ١٩٨٠م)
* **عبد القادر القط (دكتور)**
٥٩ـ الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر (مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٢م)
* **عبد المحسن طه بدر (دكتور)**
٦٠ـ التطور والتجديد في الشعر المصري (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م)
* **عبد النعيم علي محمد (دكتور)**
٦١ـ أوزان الشعر العربي وقوافيه (الطبعة الأولى ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٧م)
* **عبد الواحد علام (دكتور)**
٦٢ـ اتجاهات نقد الشعر في مصر ١٩٤٠ ـ ١٩٦٥م (مكتبة الشباب، القاهرة، الطبعة الثانية ، ١٩٩٠م)

٦٣ـ البديع: المصطلح والقيمة (مكتبة الشباب، القاهرة ، ١٩٨٩م)
٦٤ـ دعوة إلى شعر العقاد ومقالات أخر (ط ١٩٩٨م)
٦٥ـ قضايا ومواقف في التراث النقدي (مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩١م)

* **عدنان حسين قاسم (دكتور)**

٦٦ـ الاتجاه البنيوي في نقد الشعر (مؤسسة علوم القرآن، الإمارات، ودار ابن كثير، دمشق وبيروت، الطبعة الأولى ١٤١٢هـ ـ ١٩٩٢م)

* **عز الدين إسماعيل (دكتور)**

٦٧ـ الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية (دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، ١٩٧٨م)

* **علي جعفر العلاق (دكتور)**

٦٨ـ الشعر والتلقي، دراسات نقدية (دار الشروق، عمان ـ الأردن، ورام الله ـ فلسطين، الطبعة الأولى ١٩٩٧م)

* **علي شلش**

٦٩ـ في عالم الشعر (دار المعارف، القاهرة)

* **علي عشري زايد (دكتور)**

٧٠ـ استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس ، ليبيا، الطبعة الأولى ، ١٩٧٨م)
٧١ـ عن بناء القصيدة العربية الحديثة (مكتبة النصر، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٤١٤هـ ـ ١٩٩٣م)

* **علي يونس (دكتور)**

٧٢ـ نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م)
٧٣ـ معجم المؤلفين (مؤسسة الرسالة، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى)

* **كمال أبو ديب (دكتور)**

٧٤ـ في البنية الإيقاعية للشعر العربي (دار العلم للملايين، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٧٤م)

* **كمال بشر (دكتور)**
٧٥ـ علم اللغة العام: الأصوات العربية (مكتبة الشباب، ١٩٨٧م)
* **مجمع اللغة العربية**
٧٦ـ المعجم الوسيط (دار الصحوة، القاهرة)
* **مجيد عبد الحميد ناجي (دكتور)**
٧٧ ـ الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى ١٩٨٤م)
* **محسن أطميش (دكتور)**
٧٨ـ دير الملاك، دراسات نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي (دار الثقافة والإعلام ودار الشئون الثقافية العامة بالعراق، الطبعة الثانية، ١٩٨٦م)
* **محمد حماسة عبد اللطيف (دكتور)**
٧٩ـ الجملة في الشعر العربي (مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤١٠هـ ١٩٩٠م)
* **محمد سعد فشوان (دكتور)**
٨٠ـ مدرسة أبلو الشعرية في النقد الحديث (دار المعارف ، القاهرة)
* **محمد شفيع الدين السيد (دكتور)**
٨١ـ تجارب في نقد الشعر (مكتبة الشباب، الطبعة الثانية، ١٩٩٠م)
٨٢ـ التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية (دار الفكر العربي، الطبعة الثانية، ١٤٠٢هـ ـ ١٩٨٢م)
* **محمد العبد (دكتور)**
٨٣ـ إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي (دار المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م)
* **محمد عبد العزيز الموافي (دكتور)**
٨٤ـ حركة التجديد في الشعر العباسي (مكتبة الشباب، ١٩٩٠م)
* **محمد عبد المطلب (دكتور)**
٨٥ـ قراءات أسلوبية في الشعر الحديث (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م)

*محمد عبد المنعم خفاجة (دكتور) وعبد العزيز شرف (دكتور)
٨٦ـ النغم الشعري عند العرب (دار المريخ، الرياض، ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م)
* محمد عناني (دكتور)
٨٧ ـ الأدب وفنونه (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م)
* محمد الغزالي حرب
٨٨ ـ علي الجارم باحثًا وأديبًا (دار الفكر العربي، القاهرة)
* محمد غنيمي هلال (دكتور)
٨٩ ـ الرومانتيكية (دار العودة، بيروت ـ لبنان ، ١٩٨٦م)
٩٠ـ النقد الأدبي الحديث (نهضة مصر، القاهرة)
* محمد فؤاد عبد الباقي
٩١ـ المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم (دار الحديث، القاهرة)
* محمد فتوح أحمد (دكتور)
٩٢ ـ الرمز والرمزية في الشعر المعاصر (دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤م)
٩٣ـ واقع القصيدة العربية (دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م)
* محمد لطفي اليوسفي (دكتور)
٩٤ـ في بنية الشعر العربي المعاصر (سراس للنشر، المغرب، الطبعة الثانية، ١٩٩٢م)
* محمد مندور (دكتور)
٩٥ـ الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى (نهضة مصر، القاهرة)
* محمد يسري زعير (دكتور)
٩٦ـ أبنية الفعل في اللغة العربية بين القدامى والمحدثين (دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، الطبعة الأولى ١٤٠٩هـ ـ ١٩٨٨م)
* مراد عبد الرحمن مبروك (دكتور)
٩٧ـ من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري (الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، أبريل، ١٩٩٦م)
* مصطفى بدوي (دكتور)
٩٨ـ دراسات في الشعر والمسرح (الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م)

* **مصطفى ناصف (دكتور)**
٩٩ـ الصورة الأدبية (دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان)
* **نبيل سليمان طبوشة (دكتور)**
١٠٠ـ الاتجاه الإسلامي في الشعر المعاصر من ١٨٨٢ إلى ١٩١٩م (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م)
* **يسرية يحيى المصري (دكتورة)**
١٠١ـ بنية القصيدة في شعر أبي تمام (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م)

رابعًا: المراجع المترجمة إلى لغة عربية :

* **أرشيبالد مكليش**
١٠٢ـ الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صايغ الهيئة العامة لقصور الثقافة، أبريل، ١٩٩٦م)
* **برتيل مالمبرج**
١٠٣ـ علم الأصوات، تعريب ودراسة: الدكتور عبد الصبور شاهين (مكتبة الشباب، القاهرة)
* **جون كوين**
١٠٤ـ بناء لغة الشعر، ترجمة: الدكتور أحمد درويش (دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣م)
* **خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس**
١٠٥ـ نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: الدكتور حامد أبو أحمد (مكتبة غريب، القاهرة)
* **ستيفن أولمان**
١٠٦ـ دور الكلمة في اللغة، ترجمة: الدكتور كمال بشر (مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٠م)
* **م. ستانسلاس جويار**
١٠٧ـ نظرية جديدة في العروض العربي، ترجمة: منجي الكعبي، مراجعة عبد الحميد الدواخلي (الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٩٦م)

*** يوري لوتمان**

١٠٨- تحليل النص الشعري «بنية القصيدة»، ترجمة الدكتور محمد فتوح أحمد (دار المعارف، القاهرة)

خامسًا: الدواوين والمجموعات الشعرية:

*** الأعشى (ميمون بن قيس بن جندل)**

١٠٩- ديوان الأعشى، شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر (دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان)

*** البحترى (أبو عبادة الوليد بن عبيد البحترى)**

١١٠- ديوان البحتري (دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان)

*** أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي)**

١١١- ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام (دار المعارف، الطبعة الخامسة)

*** جميلة بثينة (جميل بن عبد الله بن معمر العذرى القضاعي، ت ٨٢هـ)**

١١٢- ديوان جميل (دار صادر، بيروت - لبنان)

*** الزوزني (أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين)**

١١٣- شرح المعلقات السبع (بدون)

*** ابن زيدون (أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن زيدون القرطبي)**

١١٤- ديوان ابن زيدون ورسائله، شرح وتحقيق: علي عبد العظيم (دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة)

*** عمر بن أبي ربيعة (عمر بن عبد الله بن أبي ربيعة)**

١١٥- ديوان عمر بن أبي ربيعة، إعداد وتقديم وتحقيق: على ملكي (دار إحياء الكتاب العربي، بيروت - لبنان)

سادسًا: الرسائل العلمية:

*** شكري أحمد الطوانسي**

١١٦- مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، دراسة في بلاغة النص رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامة الزقازيق، ١٩٩٥م)

* **عبد الرحمن الشناوي**

١١٧- شعر علـي الجندي دراسة أسـلوبية فنيـة (رسالة ماجسـتير، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة)

سابعًا: بحوث منشورة في كتب ودوريات:

***جواهر عبد العزيز عبد الرحمن**

١١٨- آراء الجـارم النقدية (مجلـة فيصل، العدد ١٩٤، فـبراير ١٩٩٣م) ومنشور في كتاب: على الجارم في ضمير التاريخ.

***خالد سليمان**

١١٩- خليل حــاوى، دراســة في معجمـه الشــعري (مجلــة فصول، المجلد الثـامن، العددان الأول والثاني، مايو ١٩٨٩م)

* **سيد البحراوى (دكتور)**

١٢٠ ـ التضمـين في العروض والشـعر العربي (مجلـة فصول، المجلد السـابع، العددان الثالث والرابع، أبريل وسبتمبر، ١٩٨٧م).

فهرست الموضوعات

الموضـــــوع	رقم الصفحة

الموضـــــــوع	رقم الصفحة

الموضـــــــوع	رقم الصفحة

الحرف لتجهيزات الطباعة – القاهرة – هاتف : ٣٥٧٢٢١٥٨